中國繪画史

中國繪画史

王 伯 敏 著





上海人民美術出版社

中国绘画史

王伯敏著

责任编辑　袁春荣

封面设计　王振祥

上海人民美术出版社出版

（上海长乐路 672 弄 33 号）

新华书店上海发行所发行　上海市印刷七厂印刷

开本 787×1092　1/32　印张24　字数 500,000

1982 年 12 月第 1 版　1982 年 12 月第 1 次印刷

印数　00,001～20,000

统一书号：8081·12762　　定价：5.50 元

序

中国是一个历史悠久，富有革命传统和优秀文化遗产的国家。在东方以至世界上，中国绘画具有独特的民族风格。中国画学有其自己的完整体系。

我国石器时代的原始社会，虽然没有当时的文字记载，可是我们祖先的聪明才智和他们的艺术创造，都在出土文物中获得了说明。仰韶文化、马家窑文化的陶器，它们的造型和彩绘，都充分地呈现出这个历史时期的文化光彩。

历史进入夏、商、周的奴隶社会，随着阶级的出现，艺术产生了深刻的变化。当时的美术，特别是青铜艺术的成就，标志了这个时代劳动人民的智慧结晶，在世界文化史上具有很高的价值。恩格斯评述希腊文化时曾经说过这样的话："只有奴隶制才使农业和工业之间的更大规模的分工成为可能，从而为古代文化的繁荣，即为希腊文化创造了条件。没有奴隶制，就没有希腊国家，就没有希腊的艺术和科学；没有奴隶制，就没有罗马帝国。①"这段话，正可以用来论述我国奴隶社会的艺术的高度发展。

在中国历史的进程中，封建社会占去较长的岁月。毛泽东同志说："中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。②"从战国、秦、汉而至清代，在这两千三百多年的历史

① 恩格斯《反杜林论》，人民出版社，第178页。

② 《毛泽东选集》第667页《新民主主义论》。

中，画家辈出，仅《历代画史汇传》所录，计七千五百余人，加之他书所载及见于画迹者，当在万人以上。他们辛勤的艺术劳动，创造了无数的优秀的作品，在历史上作出了卓越的贡献。这些画家，有民间成长的画工，有出身于士大夫的文人画士；有的供职于宫廷，有的行业于城镇。画家之中，大多是业余者，有做官的，有行医卖药的，有做和尚或道士的；有隐士，也有女史。由于阶级的不同，生活爱好或信仰的不同，以及审美情趣的各异，致使绘画的表现，产生了多种多样的风采。

艺术是有阶级性的，前人对此早已表明。曹植就说："存乎鉴戒者，图画也。"任何阶级的统治者，总是要求艺术从本阶级的立场出发来认识现实，评价现实。封建时代的统治阶级，还把绘画看作"有国之鸿宝，理乱之纪纲"①。在充满着各种矛盾的迷离混沌的阶级社会中，绘画的发展，总是密切关系着阶级斗争史。

中国绘画史的著作，解放前出版过几部，有郑午昌的《中国画学全史》，潘天寿的《中国绘画史》，秦仲文的《中国绘画学史》，俞剑华的《中国绘画史》等。这些专著，各有特点，而以郑、俞两先生的著作影响较大。尽管未能完善，毕竟他们是先行者，对于后学都是有帮助的。建国以来，还没有出版过绘画史。要深入地研究绘画史，用马克思主义的方法给绘画遗产以批判的总结，目前还是一个新课题，很难提出多少较有意义的体会。

研究历史，不能把史料当作史学，但是也不能从概念出

---

① 唐张彦远《历代名画记》卷一"叙画之流源"。

发。研究历史的出发点应该是特定的具体事实，应当运用详尽的材料，从大量的事实中形成观点。绘画史的编写，要强调对画家的研究与介绍。一个时代，如果没有一两位才华出众的大画家，在绘画史上很难占有突出的地位。画家是画史的主人翁，不强调画家就难以标明画史的主要内容。历史唯物主义者在论述历史发展时，总是把历史人物放在头等重要的地位。马克思在《1848年——1850年的法兰西阶级斗争》中提到"如爱尔维修所说的，每一个社会时代都需要有自己的伟大人物"。无数的事实证明，在历史上，杰出的画家起的作用大，影响大。他们的艺术成就，可以代表他那时代的绘画水平与画学要求，反映他那时代的脉搏。法国史论家丹诺在论述艺术家的时候说："我们隔了几世纪只听到艺术家的声音；但在传到我们耳边来的响亮的声音之下，还能辨别出群众的复杂而无穷无尽的歌声，象一大片低沉的嗡嗡声一样，在艺术家四周齐声合唱。只因为有了这一片和声，艺术家才成其为伟大。①"中国古代的画家，他们之所以成为伟大，其情况同样是这样。一卷优秀的风俗画，可以让几世纪后的观众俨如置身于那个时代的市井中；一幅高妙的放牧图，可以使千百年后的读画者感到如听一曲富有韵律的交响乐，并从这支乐曲中领受到当时人们对于马的礼赞和对于马的强烈的喜爱感情。杰出的画家，在艺术上巧夺天工，他们以独特的艺术形式，表达他们的思想感情。无论画千军万马，或是五岳三江，以至一花一草，他们可以用细如游丝的笔致，或者用奔放练达的笔调，抓住对象的形神特质，引起广大读者对

① 丹诺《艺术哲学》(傅雷译，人民文学出版社)第一章"艺术品的本质"。

于美的共鸣。一部绘画史，正需要从这些匠师们的功绩中寻找他们的典型材料。列宁也说过："历史必然性的思想也丝毫不损害个人在历史上的作用，因为全部历史正是由那些无疑是活动家的个人的行动构成的。①"列宁指的是历史上的政治家、思想家，其实也包括了画家。我的这部稿子，着重地介绍了有代表性的画家及其作品，道理也就是这些。事实上，史学工作者研究实际的社会关系及其实际的发展，都是研究历史上个人活动的产物。这样的态度，与那种认为"历史是由个人创造的"论点是完全不同的。

在编写中，碰到的问题还不少。民间绘画的史料就太缺乏。古代的士大夫有阶级偏见，很少记载画工的事迹。而古代画工的现存画迹又无几，所以提起笔来，欲写难以成章，不写感到不安。对于民间绘画，我曾留意过，由于没有足够的时间与精力放下去，所得不多。在明、清的两个章节中，总算新添了一点材料，但少得也够可怜，远不能反映画工们在那个时代的活动全貌。要想摆脱这个现状，应该组织专人去进行调查。不仅对民间绘画，对少数民族的绘画历史，对新疆北部的昭苏、特克斯、霍城，甘肃的黑山以及内蒙阴山山脉狼山地区的岩画，同样要组织专人去调查。这是美术史的缺门，有关方面要引起注意。

宗教绘画，画史上通称为道释画。从魏晋南北朝到宋元，宗教绘画发展着。敦煌莫高窟等处，既是宗教绘画的宝库，也是我国伟大的文化宝藏，需要学者细细地研究，深入地发掘。宗教本身是异常复杂的现象。宗教绘画是特定阶级的宗教宣

① 《列宁全集》第一卷（什么是"人民之友"），人民出版社，第139页。

传品，其目的是要人们从这些宣传品的感受中，加强对宗教的信仰与崇拜。为了使这些宣传品在观众面前能够产生精神作用，对于宗教艺术，不可能不注以美的理想，赋予美的形式。否则，它怎么能引起对被压迫、被剥削者的欺骗与诱惑作用，又怎么能引起众人对宗教膜拜的信念。对于宗教艺术，不但应该根据宗教在历史上的演变，把历时千百年之久的宗教绘画加以划分、区别，更为重要的还在于如何看待宗教绘画的实质及其在阶级社会中所起的作用。宗教绘画中的神，往往具有世俗的风貌，因为它不可能是超阶级的产物。在现实世界中受苦受压迫的民间画工，当他们去塑造这些神的形象并描绘宗教故事时，他们是怎样对待宗教的？是背叛宗教，还是对宗教作更虔诚而画神。这都涉及到对宗教画的评价，也关系到对古代画史的总估价。对于这个估价，我还没有能力在这部稿子中提到它。

中国画与文学的关系是极其密切的。在表现形式上，融诗、书、画、印为一体，说“诗中有画，画中有诗”，正是道出了绘画与文学的因缘。在山水画与花鸟画的表现上，尤其具有这样的意味。在历史上，多少妙画入神，它在表现上，就是借助于画家的文学修养。一幅富有“万趣融其情思”的作品，这里面有诗人的境界，有似音乐的旋律，也有如舞蹈的风姿。撰写绘画史，固不能偏面地写成文人画家史，但是对于具有高度文化内涵的优秀的绘画作品，应该肯定，并给以历史上较高的地位。这是对本民族优秀文化的自尊，一点也不“意味着对民间绘画的轻蔑”而“对文人画的过分推崇”。

绘画在各个历史时期的发展是有起伏的，各地区的绘画发展也是不平衡的。汉代是封建社会的上升时期，绘画开始

兴起，是绘画史上奠基搭架的时期，在表现方式方法上，还处于稚拙的阶段。唐代是中国长期封建社会中的辉煌时代，是绘画史上的昌盛时期。无论是人物画、山水画、花鸟画以至鞍马杂画，它的艺术成就，在历史上是空前的，不仅有它鲜明的时代特点，而且具有划时代的作用。两宋的绘画，达到了鼎盛的时期，对后世以至东方各国，都产生了极为深远的影响。两宋绘画的发展，是以当时新经济因素的发展为条件，虽然处于尖锐的民族矛盾和阶级矛盾中，但由于有各种复杂力量的推动与帮助，在长长的三个世纪中，使它的兴盛，始终如一，这是历史上比较突出的状况。到了元、明、清，随着封建社会的逐渐衰落，尽管当时的文化也有过上坡的现象，但是它的总趋势是走向下坡的。又绘画史上各时期的变化不一样，如两晋南北朝，宗教画兴起，宋元时期，文人画兴起。又如隋、唐、五代、两宋，人物画极为发达，而于元代以后，则是山水画、花鸟画居于重要地位。历史上出现这种种变化的原因是复杂的，对于这个问题，不但是绘画史本身的问题，还需要与其他艺术史的研究者共同努力。

绘画史上的流派问题，也是个相当复杂的问题，众说纷云。在历史上，形成一个绘画流派，关系到它那个时代的社会风尚，它那个时代的审美要求与本民族的传统因素，甚至是师友的相互影响。在明清的不少论画著作里，提到了许多绘画流派，如浙派、吴派、新安派等等，在历史上已成为一种传统的称呼，何况这些流派、曾经是客观存在，后人不能割断历史而不予理睬。看法不同可以讨论，但不能用简单化的办法去废止古代绘画流派的传统称呼。

一部绘画史的完成，涉及到许多方面。历代画迹的鉴定，

历代有关著录的考订等等，都是关系重大。绘画史的研究者，如果没有鉴赏家、考古家的帮助，没有博物馆、图书馆以及其他有关研究机构的帮助，有时寸步难行。十多年来，《文物》、《考古》及其他报刊上的文物专栏，对于绘画史的研究，也都产生了积极的作用。

这部稿子的编写，是1961年文化部组织全国高等艺术院校统一编写教材时分配我的任务。我在历年讲稿的基础上，勉力为之，脱稿于1965年腊冬。在编写的过程中，文化部邀请了专家，为我的初稿与修订稿先后进行了多次审议。前辈先生与朋友如俞剑华、潘天寿、黎冰鸿、史岩、徐邦达、金维诺、郑为、黄涌泉、曾昭燏、于安澜、张振维及傅抱石、伍蠡甫等，都提出了许多宝贵意见，帮助极大。记得先哲有言，写一篇文章或著一部书，应力求"前人所未至，后人所不可无而为之"，由于本人学识不及，水平有限，相距这种要求还太远，亟望同志们批评指正。

稿子完成后，总感到责任还未完了，说不上如释重负。虽然如此，但我相信，过不了多久，一本又一本新的中国美术史、中国绘画史或其他美术专史，必将陆续出版。到了那个时候，我写的这本绘画史，如果要说完成了什么任务，那就是抛出了砖，引来了玉。

王伯敏

一九六六年一月于杭州

目　录

第一章 原始社会的绘画

（约170万年前——公元前2000年左右）

第一节 概 况

中国是世界上历史悠久的国家之一。约在170万年前，我们的祖先，就在这块广阔、富饶、美丽的土地上劳动、生息、繁殖。从"元谋人"（云南）、"蓝田人"（陕西）、"北京人"的遗址及黄河流域，华南和青藏高原一带旧石器时代遗址的大量出土文物中，证明中国猿人到"马坝人"（广东韶关）、"长阳人"（湖北长阳县）、"丁村人"（山西襄汾县）、"河套人"（蒙古自治区伊克盟乌审旗）、"柳江人"（广西壮族自治区）、"资阳人"（四川资阳黄鳝县）、"山顶洞人"（北京周口店），就由于劳动，猿才进化到人类，人类才从低级阶段向高级阶段发展，才逐渐丰富了知识、累积了经验、增长了智慧，并且从自然界中获取人们所需要的生活资料。又从打制石器进步到磨、琢、钻孔等技术的玉石、骨、工艺看来，我国原始社会从旧石器时代发展到新石器时代，无论在生产上、文化上，我们的祖先，都具有一定的创造能力。

新石器时代，人类进入一个新的历史阶段。新石器时代的文化遗址，在我国各地广泛地散布着。分布在黄河中、下游的主要有：一种是仰韶文化，另一种是晚于仰韶文化的大汶口文化及龙山文化。分布在黄河上游的，则有马家窑文化、

齐家文化、半山马厂文化等。在长江流域，则发现有三峡地区的大溪遗址、江洋地区的屈家岭文化、江淮地区的青莲岗文化，以及浙江北部与江苏南北的良渚文化等。近年，在浙江还发现吴兴钱山漾、余姚河姆渡文化。此外在华南地区、台湾地区、北方草原地区、东北地区，都有新石器时代的文化遗址分布着，已经发现的，总数在三千处以上①。虽然，我国新石器时代各地的社会发展是不平衡的，而且文化面貌也多不相同，但是，它们之间都还有着相互影响的关系。

在新石器时代，畜牧业、农业已经是重要的生产部门。新石器时代的文化，主要表现在玉石器、骨器、陶器等工艺品上。这些工艺品，既是这个时代的物质财富，也是这个时代的新神财富。陶器工艺，是人类社会有了最初的分工之后所出现的划时代的文化创造和艺术创造。属于仰韶文化、马家窑文化、齐家文化的彩陶，属于龙山文化的黑陶和灰陶，以及属于青莲岗文化的红陶等，都足以表明这个时代文化发展的新成就。尤其是仰韶文化的彩陶，它的各种纹饰，更是我国远古时代灿烂文化的重要标志，也是我国原始绘画极为重要的遗迹。

第二节　彩陶上的纹饰

在原始社会的造型艺术中，彩陶是富有特色的工艺美术品，也是新石器时代文化的重要特征，它体现出当时绘画艺

---

① 此据1961年出版的《新中国的考古收获》第一部分《原始社会》论述中的报导。

术的水平，体现出当时人们的思想意识。最初发现彩陶是在1921年，地点河南渑池县城北的仰韶村。继仰韶村之后，则在黄河流域一带，如青海、甘肃、陕西、山西等地陆续有所发现，其它如内蒙、新疆、四川、台湾各地发现的也不少。这些出土的彩陶，虽然各有它的特色与重要性，但比较起来，则以仰韶文化彩陶和马家窑文化彩陶为主要。

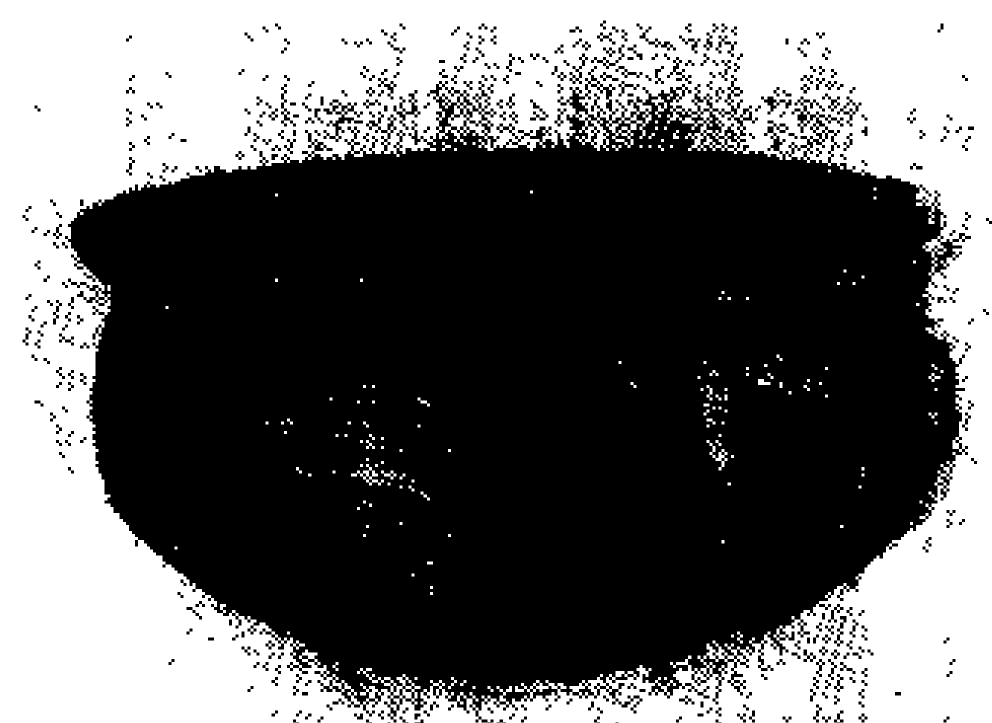
仰韶文化彩陶

仰韶文化遗址，以关中、晋南和豫西一带为中心。遗址多位于河流两岸的台地上，分布稠密。这个文化遗址上的彩陶，可分为两个类型：一是半坡型，这个类型的彩陶，发现于陕西西安的半坡、临潼的姜寨、宝鸡的北首岭、渭南的元君庙、华阴的横阵村和河南陕县的三里桥和山西芮城的东庄村。二是庙底沟型，发现于河南陕县的庙底沟、洛阳的王湾和山西夏县的西阴村及陕西华县的柳子镇、西关堡等地。



1 彩 陶（人面、鱼纹） 西安半坡出土

西安半坡遗址出土的半坡型彩陶，有陶盆、陶罐、陶壶等。在这些陶器上，横绘出各种纹饰。虽然以几何图形为主，但所绘的动植物形纹饰，具有更重大的历史意义。出土的几只陶盆上，绘有人面



2　彩　陶(鱼纹)　　西安半坡出土

形的图案。人面有作圆形,有作椭圆形,眼鼻形象非常明显,口略近“工”字形,口角两边有两道交叉斜线,似衔小鱼状,头部两边,有的画上翘曲线,有的各加小鱼①,是目前出土彩陶中较为别致的纹饰。另外几只陶盆,它的外侧,以墨色绘有鱼形,鱼或张口,鼻尖翘起,似游泳于水中,有的张口露牙。在鱼纹中,尚有两鱼平行压叠,鱼头和鱼身合在一起的。此外,有一陶盆内,绘有鹿形图案。鹿形长颈、有角、短尾,有奔跑状,有行走状,有停立睨视状。除此以外,有的陶器,还绘有似禽类、爬虫类的图案。植物形纹饰,则有象草木枝叶随风飘摇呈倒垂状,也有作树干枝叶状。

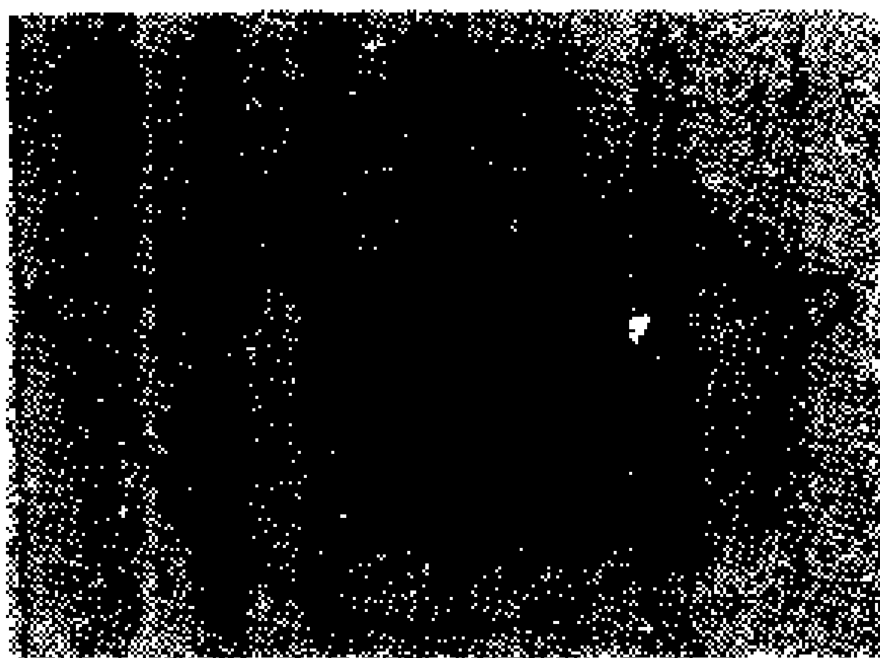
在河南陕县底沟出土的陶器残片上,绘有蛙形的图案,蛙的形态画得相当生动。蛙形图案,在临潼的姜寨、华县的柳子镇出土的彩陶上也有描绘。还有墨染



3　彩　陶(蛙纹)　　临潼姜寨出土

① 见《西安半坡》(文物出版社出版)第五章。

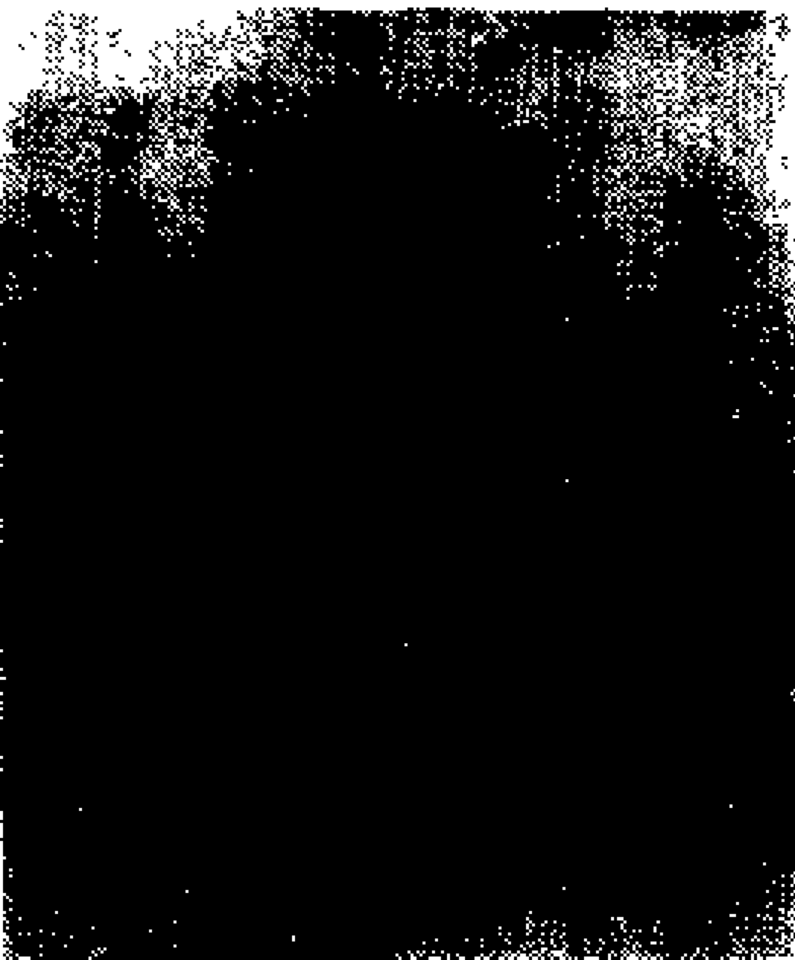
而成的鸟形及花形的图案。宝鸡北首岭出土的模拟船形的彩陶壶，侧部绘有小方格纹，这就是表示一张张开了的鱼网挂在船旁，作者从描写生活出发，设制了这件工艺品。



4　北首岭彩陶壶纹饰示意图

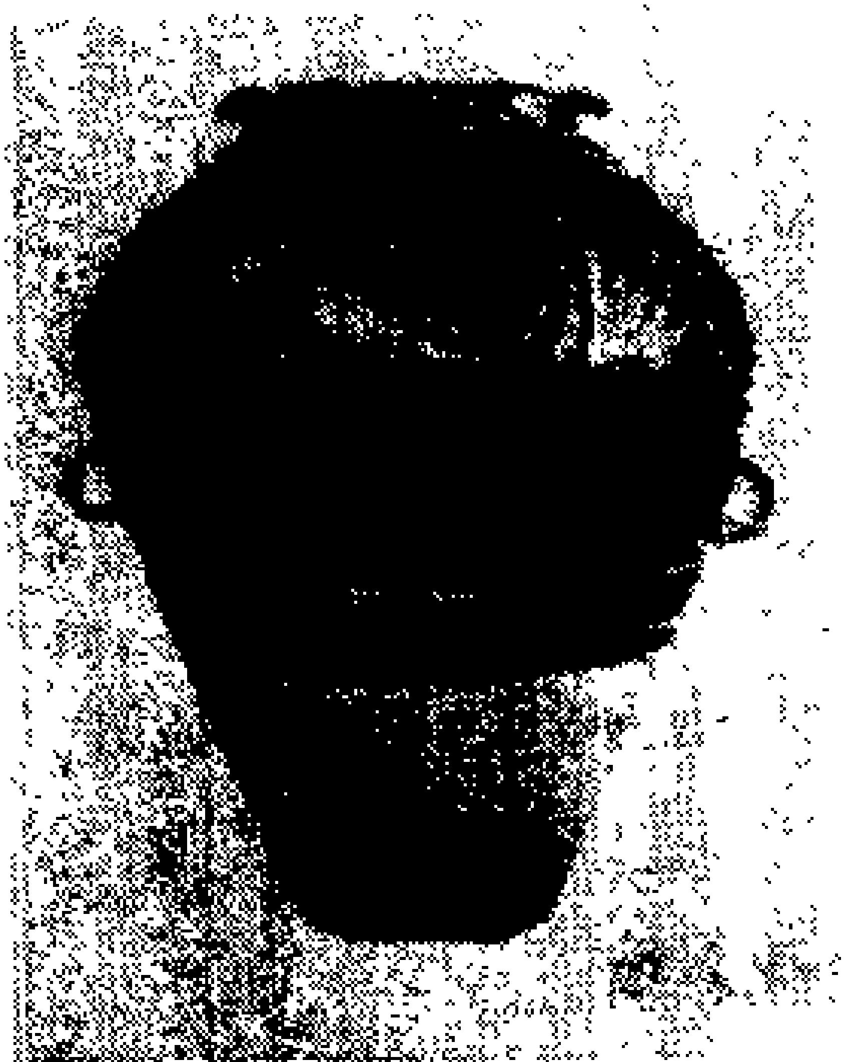
马案窑文化彩陶

马家窑文化，分布在黄河上游，以洮河、大夏河和湟水的中、下游为中心。它的文化，又以甘肃临洮马家窑遗址的出土物为代表。模据考古家的意见，马家窑的文化是受到仰韶文化的影响而发展起来的另一系统的文化。马家窑文化彩陶可分为马家窑型、半山型①、马厂型②。近年在青海大通县上孙家寨，还发现马家窑类型的墓址。马家窑型彩陶所绘纹饰，多是几何形图案。所画弧线的起伏旋转，能巧妙地结合器物



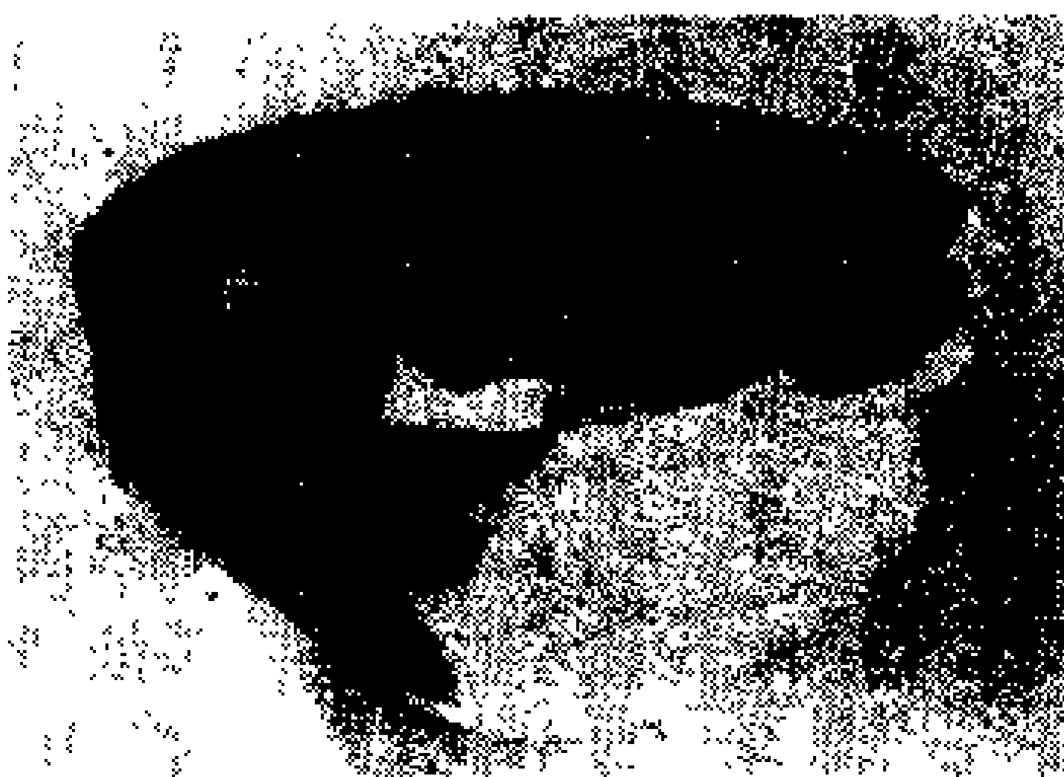
5　彩　陶(方格纹)
甘肃宁定出土

① 以甘肃广河(宁定)半山墓址出土者为代表。
② 以青海乐都马厂沿墓址出土者为代表。



6 彩 陶(波纹) 临夏三坪出土

形体而使之变化自然。临夏三坪出土的一件马家窑型彩陶罐，它的纹饰，可以代表这一文化彩陶的特色。半山型的彩陶中，有方格形、弧线纹、螺旋纹、锯齿纹及波浪纹等纹饰，不仅用笔流畅，而且图案的组织也相当严密。难得的是，青海大通县上孙家寨出土的彩陶盆[①]，内绘舞蹈纹。画五人为一组，手拉手，面向一致，头侧各有辫发，摆向划一，下腹体侧，又有饰物，似被风吹，斜向也划一，这都有助于表现舞蹈动势的变化。这件陶器的发现，使我们形象地看到了原始舞乐的情景。关于原始舞蹈，过去只见于一些神话的记载，从这些舞蹈画像中，可知原始社会之有舞蹈，都是我们的祖先根据劳动中有节奏的动作面创造出来的。类似舞蹈纹的人物形象，曾见于辛店文化彩陶上的人物纹



7 彩 陶(舞蹈纹) 大通上孙家寨出土

① 见《文物》1978年第三期报导。

样，但不及大通彩陶上所画的丰富。

此外，青莲岗文化彩陶，亦具有它的特色。青莲岗文化是1951年在江苏淮安青莲岗首次发现的。迄今为止，青莲岗文化遗址在江苏、山东、浙江发现的已有不少，如刘林（邳县）遗址出土的彩陶，外施白衣，绘红黑两彩者，颇具浓厚的地方色彩。

这些彩陶上的图案，都反映了当时人们在生产实践和社会生活中所产生的思想和感情。尽管形象简单，但有其不可忽视的现实意义。描绘舞乐固无待论，就是描绘鱼、蛙、鹿、鸟等，它的取材与这些艺术形象的来源，都与当时长期的渔猎及农业生产有密切的关系，也是人们在劳动生活中提高了美的认识的反映。即使是植物纹和某些几何形纹，也无不从实际生活的接触中得来的，即是说，这些纹饰一部分是写实的，一部分是加以概括之后抽象化了的。如半坡出土的彩陶中，有的几何形图案，明显的是由鱼形图案演变出来的①。固然，彩陶上的几何形图案，不一定都由某一种物体的形象直接演变出来，但可以肯定，这些纹饰的描绘，它总是与作者所见周围事物有不可分割的关系。

半坡彩陶上的人面纹饰，说明当时人们的形象思维开始复杂化，绘画的表达，不仅仅局限于对实际形象的描绘，而且在一定程度上，表达出自己的想象。

从艺术技法的特点来看，塑造的形象都简单质朴。见于浙江余姚河姆渡新石器遗址第四文化层出土的骨刻双鸟纹，形象简洁，而且细腻，另一件骨刻鸟纹，竟把鸟羽的细毛也

① 《西安半坡》（文物出版社）第五章《精神文化面貌》第一节中，对此作了详细的分析，可资参考。

刻划出来。又有一件陶方钵，两边各刻一猪，划线似有顿挫。猪的造型，尖嘴，细耳，身上还刻花叶纹，把写实与图案结合起来，状极生动。使我们感到，我们祖先在美术创作上所具有的智慧与能力是惊人的。

彩色的陶绘，色彩除黑、红两色之外，有的纹饰，似乎使用一种黑中带紫的颜色。线描流畅，有的粗放，而且有笔锋的显然流露。可知当时彩陶的描绘，已有了毛笔的使用。尽管这种毛笔近乎兽尾或羽毛之类，但是，应该说这是我国绘画艺术最早使用的工具。

第三节　小　　结

原始社会从旧石器时代到新石器时代的漫长过程中，由于劳动，人类才逐渐地创造了物质财富，创造了文化艺术。

新石器时代的彩陶，代表了原始社会最富有艺术性的文化创造。特别是饰韶文化的彩陶纹饰，绘鱼、绘鹿，是绘画史上最先出现的重要作品。马家窑文化的舞蹈纹彩陶，则是绘画史上所先出现的初具情节性的绘画作品。这些距今五、六千年前的艺术品，它的产生，都与当时的渔猎、农业生活有密切的关系。这个关系，表明艺术创作的源泉，出之于丰富的现实生活中。在艺术表现的能力上，彩陶的各种纹饰，充分体现出当时人们已初步掌握了形象的某些特征，而且能使用毛笔之类的工具，有了流畅、粗放线描的变化。彩陶艺术上的这种边型，至目前为止，是我国绘画史上现存最古的作品。

第二章　夏、商、西周、春秋的绘画

（约公元前2000年——公元前476年）

第一节　概　　况

原始社会的末期，私有制已经萌芽，社会上出现了贫富不均的现象，原始氏族公社逐渐解体的象征也较明显了。至夏、商、周及春秋，历史进入奴隶制的阶级社会。“奴隶制是古代世界所固有的第一个剥削形式”①，社会发生了巨大的、深刻的转变，虽然奴隶制的出现是残酷的，但是从社会的发展看来，当它开始的时候，还能推动社会生产的发展，比之原始公社制度，毕竟前进了一步。

夏代是我国历史上第一个朝代。自禹至桀十七帝，世系分明，形成了一个高出众小邦之上的原始政治机构。夏朝的都城经常迁移，说明夏还是畜牧业比农业更占重要地位的社会。

夏的文化，还有待更多的地下发掘。传说有虞氏、夏后氏尚（上）黑。《韩非子》中“十过篇”说禹作祭器，“黑染其外，而朱画其内”。今山东城子崖出土的一种表面漆黑，里而朱色的陶器，当属这个时期的作品。夏代的工艺，除制陶外，尚有玉、石、骨及纺织等。在建筑方面，《尚书》谓其时已能“筑

---

① 恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》。

倾宫"、"饰瑶台"。夏的晚期，铜器的铸造达到了一定的水平。又《左传》载："昔夏之有德也，远方图物贡金，九牧铸鼎象物，百物为之备，使民知神奸。"杜预作注，还说"禹之世，图画山川奇异之物而献之……"这些记述，虽不可尽信，但就殷商的文化发展看，不能不令人注意到夏代在这些方面所作出的努力。

殷商时，农业和手工业已逐渐发达。铜、玉、石、骨、陶、木、纺织、皮革、造车、酿酒等，都成为一种专业。殷墟出土的，除大量的精制铜器外，有一种"花土"出现，那是木器上的彩绘花纹印在泥土上的痕迹，曾于河南安阳侯家庄商代墓中发现，又河南洛阳东郊殷人墓，曾发现布质的画幔，虽已残朽，还能认出这是用黑、白、红、黄等色彩绘制而成的几何形纹饰。显然，这都是社会有了明确分工之后的产品。

到了西周，政治、经济、文化等方面都获得了进一步的发展。为职司各种手工业的便利，周代设有"百工"的百官来分掌其事。在手工业的生产中，特别是青铜器艺术的创造，在世界青铜时代的文化中，显出异常的光彩。

春秋时代，王室衰弱，已无控制诸侯的力量，此时诸侯互相兼并，大国陆续出现，打破了王室独尊的局面。在当时奴隶主们的压迫和剥削下，不断地激起了"国人"和工匠们的反抗。这个时期，铁已被使用在农业耕作上，促使了农业生产的进一步发展，早期建立的井田制开始崩溃，新兴的贵族就乘机占有了土地。历史上开始出现奴隶制社会向封建制社会转变的种种现象。

春秋时期的绘画艺术，史书已有记载，不过当时还没有完全以独立的艺术形式出现于社会，多数作为装饰之用，附

丽于工艺品或是建筑上。然而它的发展，与工艺、建筑发生最为密切的关系。这个时代的建筑物，有内容丰富的壁画，除画日、月、星、辰及各种动物外，还有不少以历史为题材的作品，描绘在庙堂的粉壁上，起着一定的宣传作用。

第二节　文献记载中的绘画

前一章提到新石器时代的彩陶，已知我们的祖先，早在原始社会即能作出形象简朴而富于变化的描绘。所以传说黄帝时①，能染五色衣裳，以及“史皇作图”的事情，就不能完全看作无稽之谈。

伊尹画九主与武丁梦画传说

关于殷商的绘画，史书曾有记载，如《史记》“殷本纪”（第三）提到，商朝初年，宰相伊尹“从汤言素王及九主之事”，《集解》引刘向《别录》说他还画了“法君、专君、授君、劳君、等君、寄君、破君、国君、三岁社君”等九主形象来劝戒成汤②。又据《尚书》载，商朝的“中兴”之主武丁，为了缓和奴隶的对抗，他要用奴隶傅说做宰相，即位后，自称梦见圣人，名叫说，并画出说的形象，令百官到处去寻找，终于在奴隶中找着了。《尚书》《商书·说命篇上》，有这样一段记载：高宗武

① 黄帝、炎帝、蚩尤，皆历史传说，相当于新石器时代。

② 关于“九主”，长沙马王堆三号汉墓出土帛书《老子》，附录了一篇文献。所指“九主”为“法君、专授之君、劳君、半君、寄君、破邦之主二，灭社之主二”，与刘向《别录》所书不同。

丁，“惟恐德弗类，兹故弗言，恭默思道，梦帝赉予良弼，其代予言，乃审厥象，俾以形，旁求于天下，说筑傅岩之野，惟肖，爰立作相”。这些事情，当然是经过后人的纂订，但至少可以用来说明殷人已有了一定的绘画活动。从商代出土的手工艺品，也可以证明商代绘画造型的能力。河南安阳殷墟曾发现大量玉器，尤其是一种佩带用的小件玉饰，如玉蚕、玉蝉、玉兔、玉鹿、玉羊、玉牛、玉虎、玉象、玉夔等，都可以见出当时的造型能力。尚有一件人形玉佩饰，花纹生动，刻划清晰，而且耳目口鼻悉备，玉人头戴似鸡冠形的高帽，双臂曲肱，两手握拳似拱揖状，下身曲膝蹲跪，所着衣服也有简单的花纹和线条。这种艺术表现，足以旁证史书记载商代具有一定的绘画表现能力是完全可能的。

画缋之事

西周、春秋时，绘画的应用更为广泛。《周礼·冬官考工记》中载：“设色之工，画、缋、钟、筐、㡛 。”又载：“画缋之事，杂五色。东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五彩备谓之绣，土以黄，其象方，天时变，火以圜，山以章，水以龙，鸟兽蛇，杂四时，五色之位以章之谓之巧。凡画缋之事，后素功。”虽然这是作为定“仪礼”、“伦常”之用，但也透露了这个时期对于色彩的识别与处理。《周礼·春官宗伯》一章中，还载有：“司常掌九旗之物，名各有属，以待国事，日月为常，蛟龙为旂，通帛为旜，杂帛为物，熊

虎为旗，鸟隼为旟，龟蛇为旐，全羽为旞，析羽为旌。及国之大阅，赞司马颂旗物，王建大常，诸侯建旂，孤卿建旜，大夫士建物，师都建旗，州里建旟，县鄙建旐，道车载旞，斿车载旌，皆画其象焉。”除此之外，周代宫室外门上，也有画虎的形象，以示威严。有的龙盾，画龙其上，有的屏风（扆）上，画斧形以装饰。据《左传》所载，周人在衣服上也有加上彩绘的。绘画之被广泛应用，于此可知。同时也说明精细的装饰美术，在周代已非罕见了。

壁　画

关于壁画，记载不少。壁画与建筑的关系很密切。当时的宫殿，已经相当宏大，所谓“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翚斯飞”，又所谓“殖殖其庭，有觉其楹，哙哙其正，哕哕其冥”①，这种建筑的堂皇、宽敞，可想而知。当时明堂、宗庙内的壁画，规模之大，也可推而想见。相传孔子参观周代的明堂，见到壁间画“有尧舜之容，桀纣之像”，而且画出“各有善恶之状”。传说中还提到孔子见到“周公相成王，抱之，负斧扆，南面以朝诸侯之图”②。又传说，“有周盛时，褒赏功德……独周公有大勋，劳于天下，乃绘像于明堂之墉”③。这些“语焉不详”的记载，虽然是后人加工，而且还不能使人了解绘画在这个时期的艺术特点，但是除了说明周代有了以历史故事为题材的壁画之外，重大意义，还在于说明绘画进入阶级社会，没有不被统治阶级作为宣传、教育的工具，起着

① 见《诗·小雅·斯干》。

②、③ 均载《孔子家语》。

"成教化，助人伦"的作用。陆机（士衡）的所谓"丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香"。又云"宣物莫大于言，存形莫善于画"①，正是此谓。可见作为上层建筑的绘画艺术，只要打开我们的历史，就能了解其在阶级社会中，必然具有它的阶级性。

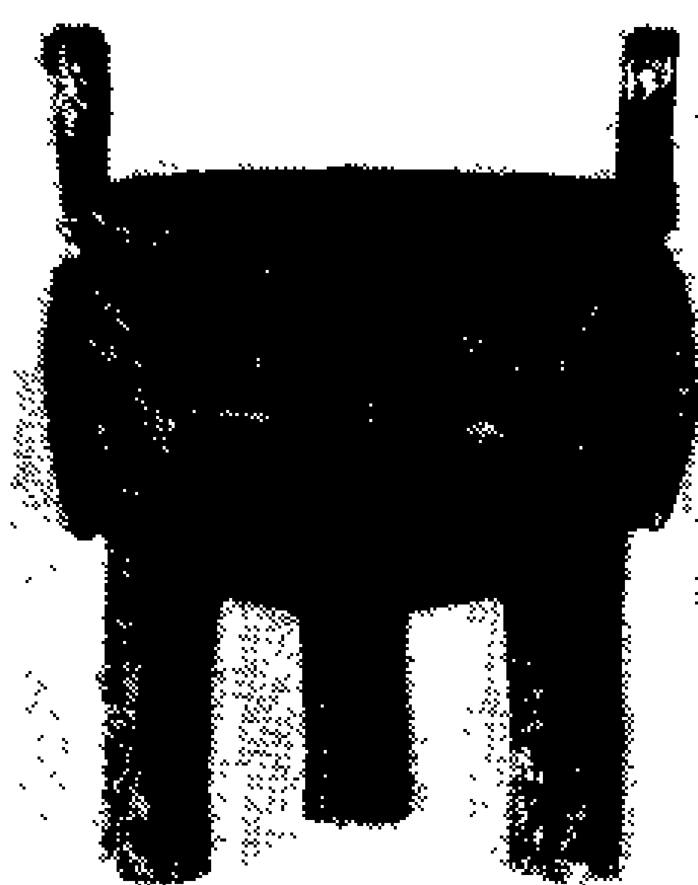
第三节　青铜器上的纹饰

奴隶制时代的文化艺术，青铜工艺具有辉煌的成就。它不仅在中国文化史上，以至在世界文化史上，都占有重要地位。然而这些工艺美术品的主要制作者，却是当时被压迫、被剥削以至没有人身自由的奴隶。

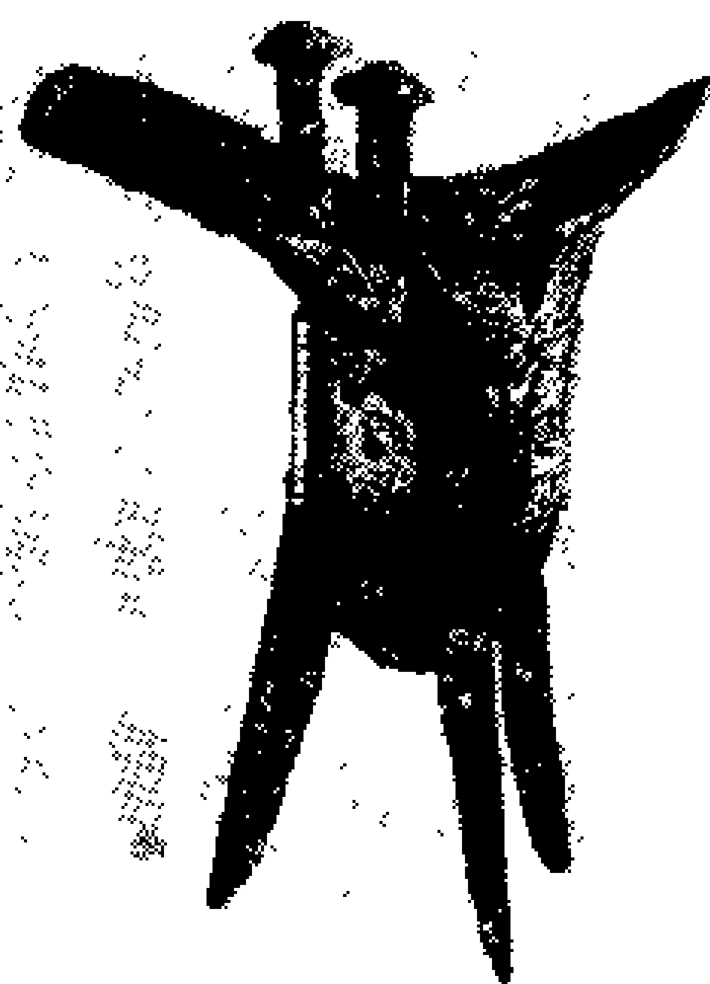
商、周、春秋时代的青铜器艺术，标示了我国古代劳动人民的无穷智慧和艺术创造的无穷潜力。现在已经发现的最早铜器，出土于河南郑州地区。但以安阳地区出土的铜器较为丰富。郑州和安阳都曾经是商朝都城的所在地。安阳武官村出土的"司母戊"大方鼎，四周饰以蟠龙纹及饕餮纹，重达八百七十五公斤，足以说明我国在公元前十四世纪前后，对于青铜器的铸造，就有了高度水平。西周及春秋时代的青铜器，在西安、洛阳、新郑等地不断发现，大盂鼎、长甶簋、蔡侯簋、盠尊、夔纹鼎、立鹤方壶等，都是现存比较重要的青铜作品。这些丰富的作品，不仅形制精美，而且有着各种生动的纹饰。

灿烂的青铜器艺术，显示了我国古代文化的光彩，是美

① 张彦远《历代名画记》卷一"叙画之源流"引述。



8 龟鼎 商



9 亚其爵 商

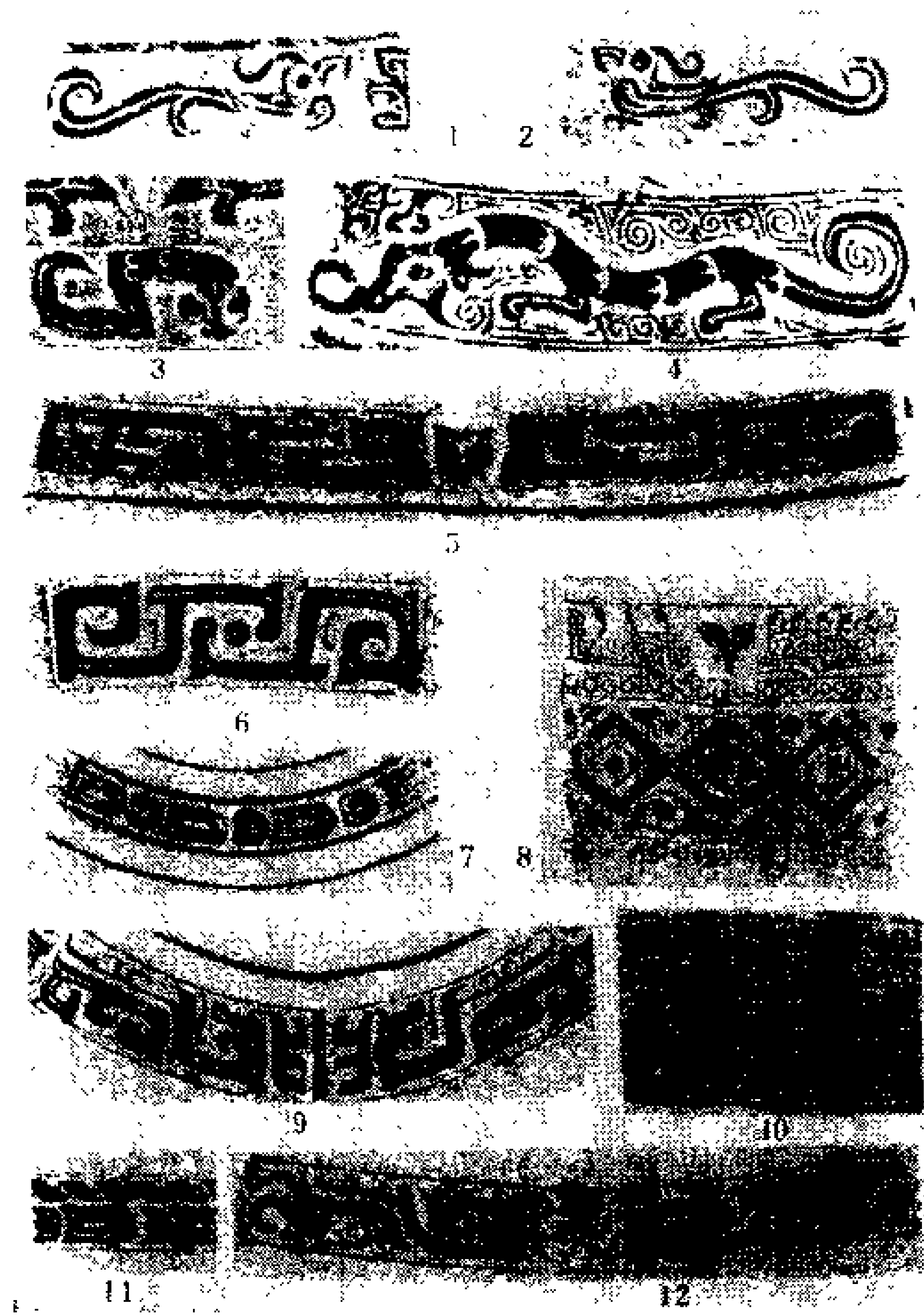


10 克镈 周



11 父庚觯 周

12　商、周部分青铜器的纹饰



1、2 商父丁卣　3 周病尊　4 周饕餮簋　5 周卫簋　6 周亚鼎
7 周 壶　8 周乙簋　9 周卫盉　10 周甗　11 周 豆　12 周 鼎

术史上光辉的一页。在没有发现绘画作品遗存的这个历史时期，可以从这些艺术形象中，寻求到民族美术在我国最初阶段的发展，也可以间接帮助我们理解这个时代绘画艺术的表现能力。

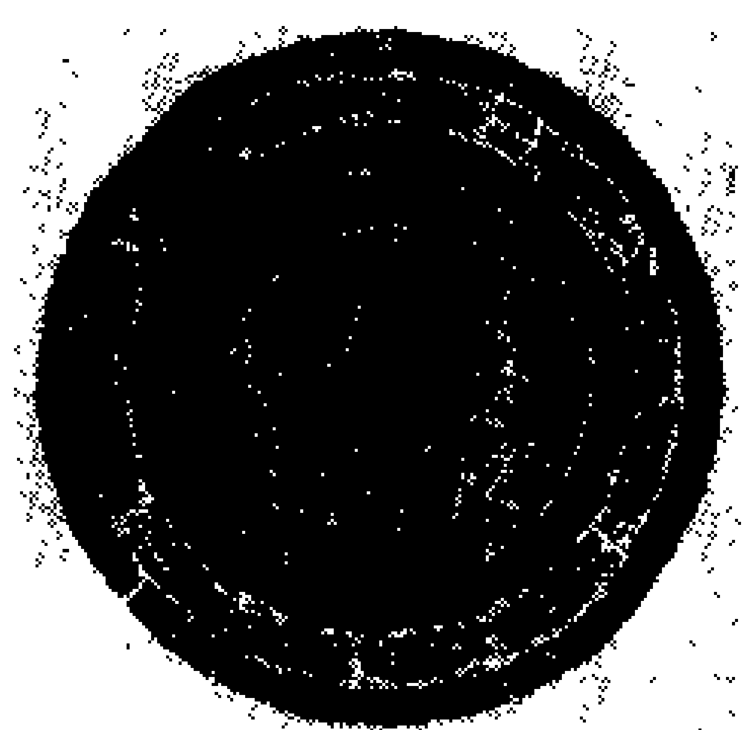
商、周的青铜器，当时除供给奴隶主日常生活使用的器皿和装备军队的兵器外，为了祭祀，记录战功又制作了大量“礼器”。青铜的用器和礼器有鼎、鬲、甗、簋、爵、罍、觯、觚、斝、尊、壶、卣、敦、盘、盂、簠、盨、勺、鉴等，武器有斧、钺、戈、矛、刀、剑等，乐器有钟、铎、镈、钲等。这些青铜器，形制端庄、厚重而华丽，纹饰大方，优美而质朴。青铜器的纹饰，有动物纹、自然气象纹、几何花纹，常见的有饕餮、夔、龙、蟠螭、虺、象、凤、鹤、蝉、蚕以及云、雷、波浪、漩涡、三角、方格、菱形、

13 周、春秋部分青铜器的纹饰


1


2


3


4

1 周仲南父壶
2 周蝉纹鼎
3 周 盂
4 春秋盘



14 铜 豆(战斗纹) 春秋

连珠、绳索、沙粒、垂幛等。春秋以后，还出现了以写实手法表现现实生活的纹饰，如车马、狩猎、乐舞、战斗等。在青铜器的动物纹饰中，有的出于写实，有的出于想象。想象的部分，它与神话传说在幻想方式上是一致的。有的动物纹的艺术加工，给人以怪诞的神秘感，这是当时统治阶级用以象征权力神化的一种反映，限于当时的认识水平，不可能不产生某种愚昧成分。

就造型艺术的表现手法看，青铜器纹饰的主要成就是：注重大体，善抓特征，概括简练，变化丰富。这里以其可证当时绘画造型能力的提高，提出两点略述之。

全器动物形象的塑造

商、周的青铜器，不少全器采取一种动物的形象，如商代的象尊、鸟纹牺尊、四羊尊，周代的兕觥、驹尊、羊尊、鸭形尊等。这些形制，概括力强，对形体的结构



15 象尊 商

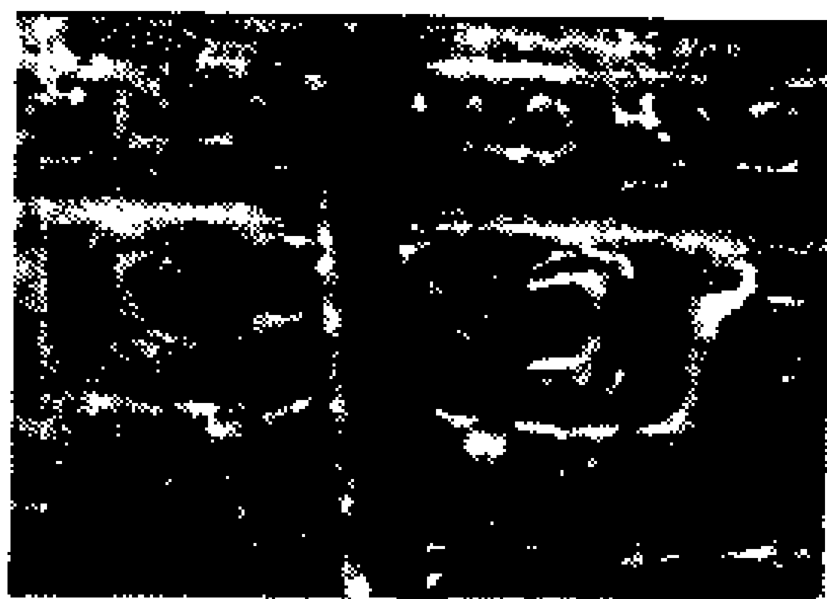


16 兕觥　周



17 鸭形尊　周

与比例，无不经过精心的考虑。辽宁凌源海岛营子村出土的西周鸭形尊，取鸭之形象为容器，而又以鸭的头部为全器的主要“装饰”，对鸭头的刻划特别精致，鸭嘴的上下唇，都以写实的手法给以充分的表现。它的这种表现，固然是从制作这件容器而加以设计的，但是它的成功，无疑是在描绘方面具有一定的能力的基础上获得的。陕西宝鸡茹家庄出土的羊



18 商父乙鼎腹部饕餮纹



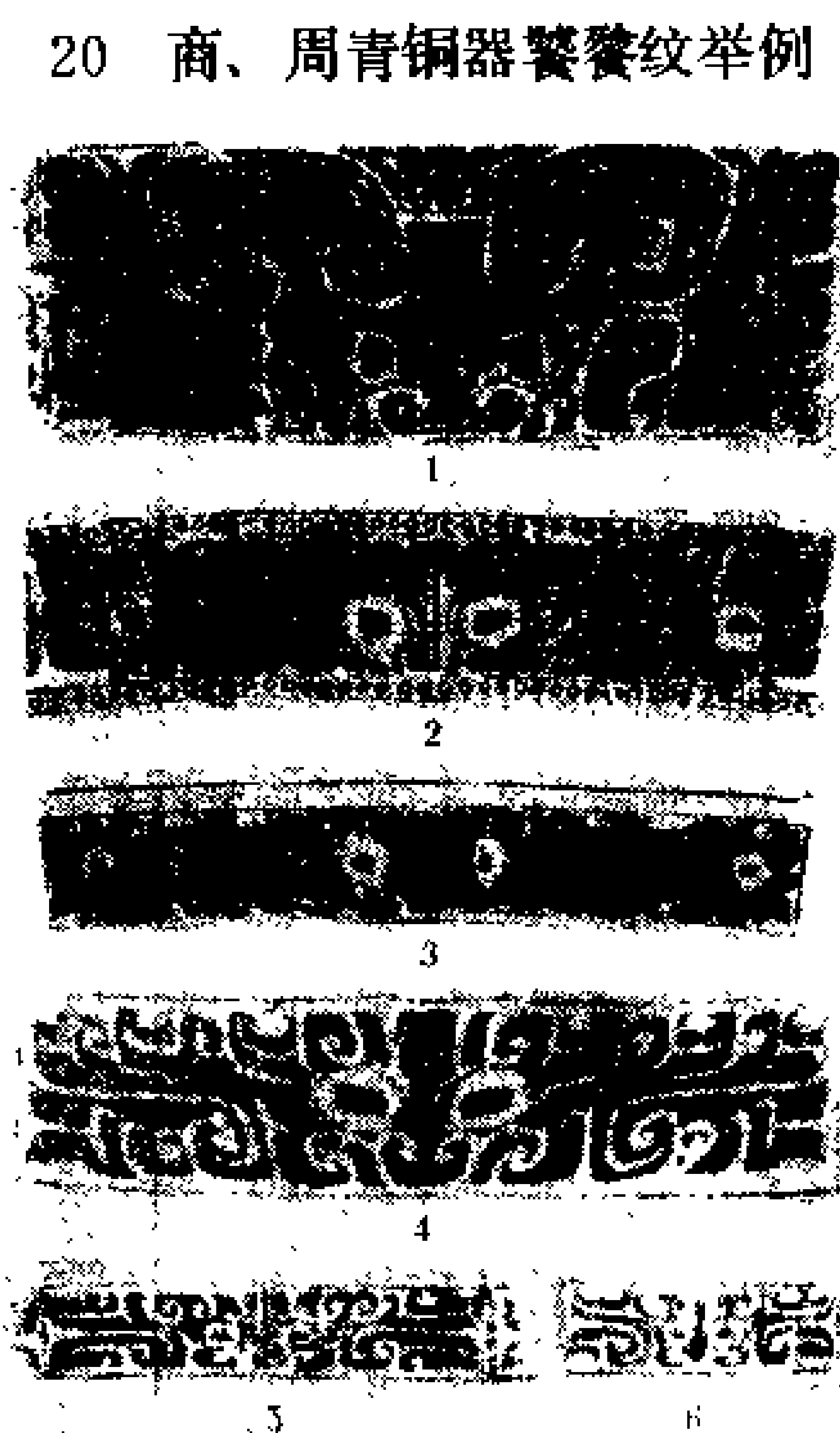
19 周蝉纹鼎腹部蝉纹

尊，也可以看出它们在处理手法上都有同样的巧妙。

铜器上的纹饰变化

青铜器上的大量纹饰，丰富多采。经过作者的概括、变形、组织，妥贴地装饰在器物上。轻巧的蝉纹和庄重的夔纹，往往在一件铜器上形成强烈而又谐适的对比。又如虎的变形，不论把虎的形状作如何的变化，而对于虎的威武凶猛特征，总是给以强烈的显露。这种善于抓特征表现，与这个时代在描绘能力上的提高是分不开的。

20 商、周青铜器饕餮纹举例



1 商 罍 2 商 罍 3 商 鼎
4 周 罍 5 周 觚 6 周 勺

青铜器上的饕餮纹，明显的反映出民族艺术在表现手法上的特点。在商、周的青铜器中，饕餮纹被普遍应用。这种纹饰，一般以器物的两乳作为圆眼，器物的棱角线作鼻梁，又饰之以嘴、两角。它的形状如牛又似虎，也象兕。陕商出土的商代父乙鼎，周代饕餮纹簋等纹饰，都有一定的典型性。对于饕餮纹，如加以剖析，可以看出它的组织，既简单又复杂，既单纯又丰富。有的一边似龙，

两边相合成饕餮。在似龙的纹饰中，有的角似鸟形，尾部弯曲处似螭或似虺，总之在它弯曲的局部，往往各肖一个动物的形状。这样的表现，它的特点是：整体中包涵着完整的局部，完整的局部，又完善地统一在整体中。这固然是青铜器纹饰的表现特点，但是影响及于其他美术创作，并成为一种规律。这在全形器的表现形式上，也具有这种特点，如湖南醴陵出土的商代象尊，象鼻上饰凤鸟，鼻端作凤首形，凤冠上伏一虎，虎口衔一虺等等，都是尽量使局部形体的变化获得极大的丰富，但又严格地照顾到整体结构的完整性。考我国古代绘画的那种“经营位置”，虽然与这种创作方法不是直接的关系，但在传统的创作思想上，都有其一定的继承性。

总之，商、周、春秋时代的铜器艺术，体现了我国劳动人民的聪明才智，表现出我国古代艺术家富有创造的精神。它对研究我国历史、文学、美术、绘画等方面的发展，都是有极其重大的价值。

第四节 小 结

夏、商、西周、春秋时代，历史进入阶级社会。社会产生了根本的、深刻的转变。

这个时代的美术，特别是青铜器工艺，取得了辉煌的成就。青铜器上的那种生动而富有变化的纹饰，表明当时的美术家对于艺术形象的概括能力，它比之原始社会彩绘陶器的表现能力，有了极大的提高。美术家的想象力，随着社会意识的日益丰富，也获得相应的发达。

绘画艺术出现了规模不小的壁画，当时被作为“成教化，

助人伦"的工具。绘画与其它艺术一样，它所具有的阶级性，是随着阶级社会的出现而产生的。

这个时代的绘画，是我国绘画史上的初级阶段。它的发展与当时社会的发展，基本上是一致的。在历史的长河中，战国、秦、汉时期的绘画，就是在这个时期的基础上向前迈进了一步。

第三章　战国、秦、汉的绘画

（公元前 475 年——公元 221 年）

第一节　概　　况

春秋至战国，是奴隶制社会转向封建制社会的变革时期。这个时期，前有“春秋五霸”，后有“战国七雄”，造成了诸侯割据的混乱局面。在意识形态方面，也引起了激烈的反应和变化，不同阶级的代表人物都从本阶级的利益出发，提出了自己的政治主张和哲学理论。在学术上，出现了“百家争鸣”的局面。当时各国经济有一定的发展，各国文化也随之形成一种新的景象。作为意识形态的绘画艺术，在这个时期，也有一定的反映。

至公元前 221 年，在七国的兼并战争中，代表新兴地主阶级利益的秦始皇，取得了最后的胜利，统一了中国，建立起专制主义的中央集权的封建帝国。在开始统一国家的事业上，对社会经济的发展，曾起了一定的积提作用，终因秦帝以严厉的镇压和杀戮来进行统治，各地农民纷纷起来反对，陈胜、吴广揭竿起义，号召广大人民“伐无道，诛暴秦”。秦代不到十五年的时间，它的统治就完全崩溃了。

秦代在短短的十多年中，采取了一系列统一的政策，对春秋、战国时期各地区发展起来的文化艺术，也加以吸收融合。这个时期的绘画艺术，无疑是发达的。然而遗留下来的

实物极少，就是砖刻画像，也是寥寥无几。虽然发现壁画，但都是一些残片。可以推想，当时著名的阿房宫，它的壁面，定有相当丰富的绘画。

汉继秦之后，建立了统一的中央集权的封建帝国。地方经济很快地得到了恢复和发展，农业、手工业都在不断的提高。汉代建国以后的七八十年间，社会处于较安定的状态，阶级矛盾也比较缓和，封建地主政权显得特别隆盛，并大事向外发展，开辟了通往东西各国的道路。东西文化的交流，也在这个时期频繁起来。

汉代在封建历史中，是一个上升时期。汉代绘画继承了春秋、战国及秦代优良的传统，绘画艺术有了迅速地发展。

绘画艺术与其他美术一样，要有自己的民族风格，要有时代的特色。现存汉代的壁画和大量的画像石刻，无论是人物形象的塑造、构图的处理以及用线用色等方面，那种质朴、稚拙和庄重的风格，都具有鲜明的时代特征，呈现出我国民族绘画的特色。

这个时期的绘画，显示出形式尚不能适应丰富内容的表达，但是总的趋势是大踏步地向前迈进。对于魏晋南北朝绘画的发展，带来了积极的因素。

第二节　文献记载上的绘画

战国、秦、汉的绘画，不论从文献记载或出土遗物来看，都比前一时期有了很大的进展，艺术的表现力，也有相应的提高。

壁　　画

战国时期，规模宏大的壁画已出现。王逸《楚辞章句》为《天问》所作的序中提到："楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川、神灵、琦玮僪佹，及古圣贤、怪物行事"，又说屈原"周流罢倦，休息其下。仰见图画，因书其壁"，可知屈原写出那篇有名的《天问》，就由于受到这些壁画的启发。

"画史"解衣盘礴

根据《庄子·外篇·田子方》中所述，当时的宋国已有了"画史"，他们专供统治者的召唤。内载："宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半；有一史后至者，儃儃然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣盘礴，裸。君曰，可矣，是真画图者也。"这则记载，反映了画家希望不受拘束，而能得到自由地进行创作的情绪。所以"解衣盘礴"这句话，就成了后世文人画家要求解放个性的口头禅。当时宋国之所以出现这种情绪，并使得宋元君也认为"是真画图者也"，这与战国时代的变革以及诸子争鸣风气的产生有一定的联系。

敬　　君

刘向撰《说苑》，据到"齐有敬君者。齐王起九重台，召敬君图之。敬君久不得归，思其妻，乃画其妻对之"。敬君生平，未详。但说明当时的画工，既能绘建筑的装饰图，又能

画像，而如敬君，算得上擅长默写（追忆画）的画家。

画　　筴

《韩非子·外储说左上》中载“客有为周君画筴者，三年而成”，并说，让日光穿牖，射在筴上，使周君“望见其状，尽成龙蛇禽兽马车，万物之状毕具”。韩非所撰，目的用以设喻，所以对画筴本身，述之不详。画筴方法，早已不传，但据王绂《书画传习录》说，“南宋时犹有人为之者”。

绘画至汉代，应用范围更广，所画题材，已是“品类群生”。王延寿《鲁灵光殿赋》形容当时的壁画，“千变万化，事各缪形，随色异类，曲尽其情”。

宫廷绘画及画工

汉代，宫廷设“少府”，下属有“黄门署长、画室署长、玉堂署长各一人”[①]。画室内有画工。此即《后汉书》列传中所提到的“黄门画者”，或“尚方画工”，是在宫中供使的一般画工，管理画工的“署长”系“宦者”，即太监。有名的画工毛延寿[②]，

① 《后汉书》“志”二十六，“百官”三。

② 《西京杂记》载：毛延寿，杜陵人。画人形，丑好老少必得其真。元帝时后宫既多，不得常见，乃使画工图形，案图召幸之。诸宫人皆赂画工，独王嫱（昭君）不肯，遂不得见。后匈奴入朝求美人为阏氏，上案图以昭君行，及去，召见，貌为后宫第一，帝悔之，而名籍已定，乃穷案其事，画工毛延寿等皆同日弃市。《西京杂记》，旧本题汉刘歆撰，或题晋葛洪撰，实则梁吴均撰，所记为汉武帝前后杂事，关于毛延寿画王昭君像事，不可信，近人曾昭燏考证甚详。唐兰也认为“很难使人相信所说是真实的”。（《文物》1961年第六期）

便是汉元帝时的黄门画者。此外尚有安陵人陈敞、新丰人刘白、洛阳人龚宽、下杜人阳望、长安人樊育及刘旦、杨鲁等，都是汉代皇家的画工。《汉书·霍光传》载：汉武帝“使黄门画者画周公负成王朝诸侯图以赐光”，可知这也是尚方画工的职责之一。又据张彦远《历代名画记·叙画之兴废》载：“汉武（刘彻）创置秘阁以聚图书。汉明（刘庆）雅好丹青，别开画宽，又创立鸿都学以集奇艺，天下之艺云集。”又载汉明帝（刘庆）“别立画官”，并“取诸经史事命尚方画工图画”。《历代名画记》的这则记载，特别提到汉明帝刘庆的“别开画室”与“别立画官”。这指的是除了原有的“画室”、“画官”（即“署长”）外，由于官廷需要按诸经史的内容来画图，因此增设“画室”并另派“画官”。根据这样的情况，汉明帝“别开画室”中的画者，可能具有一定的文化知识。“别开画宽”的任务，与原有“画宽”当然不一样。这种“别开”的“画室”，其实就是后来宫廷设置画院的滥觞。

汉代宫廷，以绘画作为“表功颂德”的。《汉书》多有记载，如见于《汉书·苏武传》：“汉宣帝甘露三年，单于始入朝，上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名。”这是用来表彰抗击匈奴有功的大臣。又如《后汉书》“二十八将传论”：“永平中，显宗追思前世功臣，乃图画二十八将于南宫云台，其外有王常、李通、窦融、卓茂合三十二人。”至于州郡各地画像以表行者则更多。在《后汉书》中的“蔡邕传”、“陈纪传”、“胡广传”、“方术传”、“南蛮传”等，都有记载。这些壁画，据蔡质在汉官典职中提到，在绘制的形式上，似有一定的规格。如说“胡粉涂壁，紫青界之，画古烈士，重行书赞”等。

上述记载中的汉代绘画，或为统治者歌功颂德，或鼓励臣子效忠于君主。无非巩固封建的道德观念。王充在《论衡·须颂篇》中说："宣帝之时，画图汉烈士，或不在画上者，子孙耻之。何则？父祖不贤，故图不画图也。"说明绘画为当时的政治服务，已起到了相当的社会效果。曹植（子建）说："存乎鉴戒者图画也。"他还说："观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。①"曹植的这段说话，正可以代表这个时期的统治阶级对于绘画创作的政治要求。说明绘画发展到这个时期，封建统治者的思想，在艺术活动中总是占主导地位。

汉代的画家，根据记载，已开始出现几种不同的阶层。一是尚方画工，即宫廷的画家。二是民间画工，作画于各州县的厅堂、墓室及其它场所。三是文人画家。文人画家为数不多，但已有影响。见于史书的有张衡、蔡邕等。

文人画家

张衡（78—139）字子平，南阳西鄂（今河南南阳县北）人。通天文历算，作"浑天仪"。是东汉傑出的科学家，又是文学家。《西京赋》、《东京赋》、《南都赋》，都是他在辞赋方面的代表作。阳嘉中，他以"图纬虚妄"，曾上疏，在疏中提到"譬犹画工，恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形，而虚伪不穷

---

① 见唐张彦远《历代名画记》卷一"叙画之源流"所引。

也"[1]。张彦远《历代名画记》载，张衡性巧，善画。并引《异物志》，说他在建州浦城水边见"豕身人首"的神兽，曾"往写之"，因"此兽畏人画，故不出也"，于是他"去纸笔，兽果出"，"潜以足指画兽"。这则记载，未必事实，因为他说过"恶图犬马而好作鬼魅"的话，后人好事，索性以这个故事栽在他的身上。

蔡邕(132—192)字伯喈，陈留国(今河南杞县)人，是一个专长鼓琴的音乐家。不仅工画，还创八分书体；又熟悉汉代史实，曾著汉史，未完稿。记载他的绘画事迹极少，据《历代名画记》所载，至唐代还能见到他画的《讲学图》、《小列女图》等作品。

其他画家尚有：

刘褒，汉桓帝时官蜀郡太守，张彦远《历代名画记》引《博物志》，说他"曾画《云汉图》，人见之觉热，又画《北风图》，人见之觉凉"。足证他所画诗经内容的这些作品，具有强烈的感染力。又《后汉书》、《三国志》及常璩《华阳国志》载，赵岐、诸葛亮、诸葛瞻等皆"善画"[2]。

第三节　战国时代的帛画

战国时代的帛画，至今发现的有三件：

一、《龙凤人物图》；二、《御龙图》；三、缯书四周的画

---

① 《后汉书》卷59，张衡列传第四十九。

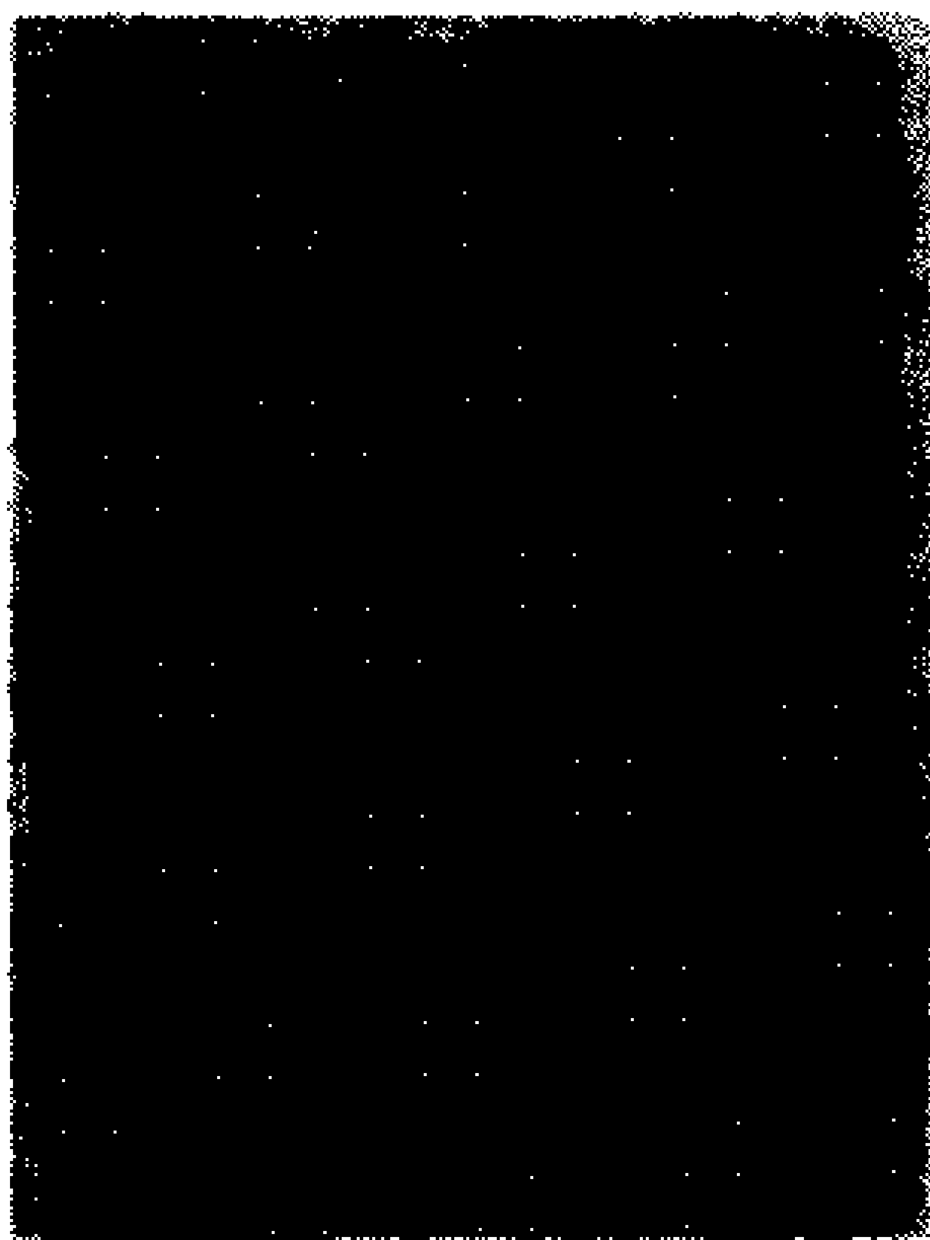
② 赵岐、诸葛亮的绘画事迹，所载皆不详，有人认为他们不一定自己能画，所谓诸葛亮为西南少数民族作画，"先画"什么，"次画"什么，"后画"什么，"又画"什么等，可能使人去画。

像。兹分述如下。

《龙凤人物图》

龙凤人物帛画，1949年发现于湖南长沙陈家大山的楚墓。是我国现存最古的绘画之一。

这幅画高约28厘米，宽约20厘米。图中画一位妇女，侧面，细腰，左向而立，头后挽着一个垂髻，并系有装饰物。衣长曳地，大袖身小袖口，妇人的两手向前伸出，弯曲向上，作合掌状。妇人头上部左面，画有龙与凤鸟①。



21　龙凤人物图　战国　长沙出土

这是一幅带有迷信色彩的风俗画，描写一个巫女为墓中死者祝福。关于"巫祝"的事，由来已久。王符在《潜夫论》的"浮侈篇"中有较详细的叙述。这幅帛画所描绘的妇女，有可能是当时"巫祝"的形象。但也有人认为是墓主的像。在妇人之上，画有龙、凤，表明龙凤引道升天。龙凤引道升天，在屈原的诗文中就有反映。

① 郭沫若先生认为画的是夔与凤，并定名为"人物夔凤帛画"。1961年冬，郭先生给我信，并附诗云："长沙帛画图，灵凤斗恶奴。善者何矫健，至今德不孤。"所论值得商榷。

据上所述，不论所画妇女为谁，而这幅帛画的意义，是为死者祈求天祐，是当时楚人的一种习俗。图以墨线勾描，用笔流畅。在人物的唇上与衣袖上，还可以看出施点朱色。人物的刻划，能表现出一般的情态。通过这件作品，可以了解到距今二千二、三百年的战国时代所具有的绘画水平。

《御龙图》

1973年5月，湖南省博物馆清理长沙子弹库楚墓时，获得了这件帛画《御龙图》。

《御龙图》为细绢地，长方形，高37.5厘米，宽28厘米。画的正中为一有胡须的男子，侧身直立，腰佩长剑，手执缰绳，驾驭着一条巨龙。龙头高昂，龙尾翘起，龙身平伏，略呈舟形。在龙尾上部站着一只鹭，圆目长喙，顶上有翰毛，昂首仰天。人头上为舆盖，三条飘带随风拂动。画幅左下角为鲤鱼。画幅中舆盖飘带、人物衣着飘带和龙颈所系缰绳飘带拂动方向一致，都是由左向右，表现了风吹的动势。此幅图像，除鹭首向右上方外，其余人、龙、鱼都朝向



22 御龙图 战国 长沙出土

左方，表现了行进的方向。帛画的内容是乘龙升天。相传龙为“神兽”，也被称为“鳞虫之长”，在古代神话中，提到乘龙升天的不少。帛画所绘御龙，当是死者御龙，希望死者的灵魂得以飞升上天。

这幅《御龙图》，既画死者御龙，则所画人物，有可能是墓主的侧面肖像画。它与前面所述的帛画妇人像，对于了解我国人物画的发展，具有重要的价值。

《御龙图》以单线勾描，设色平涂，兼施渲染。画中人物加彩，面龙，鹭及舆盖基本上用白描，画上有的部分用上金白粉彩，是迄今发现用这种画法的最早的一件作品① 。

这幅帛画，与发现于长沙陈家大山楚墓的龙凤人物帛画是姐妹篇，时代大体相当，拟战国中期的作品。

缯书四周的画像

这是1942年在长沙东郊子弹库楚墓发掘出来的，已流传国外。缯书四方形，中间写有墨书（断片中也有朱书的），笔划匀整。四周画有图像。以细线描绘，上涂彩色，四角画树木，分青、赤、白、黑四种，以象征四方，四时。每边还绘有诡怪形象。最为突出的是三头神像，这在《山海经》、《淮南子》中有所



23　缯　书（部分）
战国　长沙出土

① 见《文物》1973年第七期湖南省博物馆报导。

记述，所谓"一身三首"，"三头民"，或即与此像有关。其它双角神像，或口衔蛇的神像，在《山海经》里也可以找到线索。这种随葬的缯书，是一种巫术性的东西，可能为死者"镇邪"之用。

上述三幅帛画，性质相同，是先秦绘画史上至今还保留下来的稀有作品。都以墨线勾画，可以作为中国传统绘画在技法上以线条（笔法）为基础的证明。帛画的作者为民间画工。帛画所表现的与近年发现的战国漆器、陶器上的彩绘，都有同时代的艺术特色。它的内容与古籍记载中的绘画，基本上是相合的。

第四节　秦代的绘画

秦始皇统一六国，结束了诸侯割据的分裂局面，在我国历史上第一个建立起统一的中央集权的封建国家，为中国历史的发展揭开了新的篇章。在他统治的期间，对法律、经济、交通、文化等方面，都采取了统一的措施，产生了深远的影响。作为意识形态组成部分的绘画，在当时一定有所提高与发展。

由于秦代为时不长，距今时间又远，所以秦代的文化遗物，尤其是绘画作品，几乎是空白。

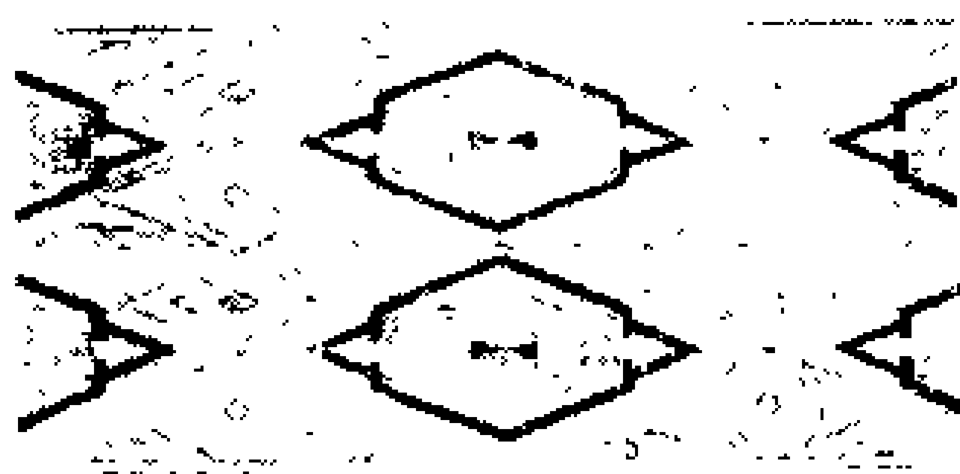
写放宫室

《史记·始皇本纪》载："秦每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上。"可知秦始皇在战争过程中，带有擅长于绘制营

造图样的随军画家。

壁　画

在历史上，秦代的建筑是可观的。规模宏大的如阿房宫，其间雕梁画栋，山节藻棁，都需绘画为装饰。所以秦宫有壁画是无须置疑的。何况已有壁画残片发现。据陕西社会科学院考古研究所的《秦都咸阳故城遗址的调查和试掘》报告，咸阳故城的第六号建筑基址，曾发现若干壁画残片，系用红、黄、蓝、黑等颜色绘制。近年来，陕西咸阳市窑店公社窑店大队牛羊村发掘了秦都咸阳第一号宫殿建筑遗址。据秦都咸阳考古工作站简报①，在出土文物中，有壁画“残块四百四十多块，其中最大的一块高37厘米，宽25厘来。壁画五彩缤纷，鲜艳夺目，规整而又多样化，风格雄健，具有相当高的造诣，显示了秦文化的艺术特色”。简报中又说：“壁画颜色有黑、赭黄、大红、朱红、石青、石绿等，以黑色比例最大，赭、黄其次，饱和度很高。用的是钛铁矿、赤铁矿、来砂等矿物质颜料。”这些残留的壁画，均系图案纹样。但也可以约略窥见其设计的规模与水平。



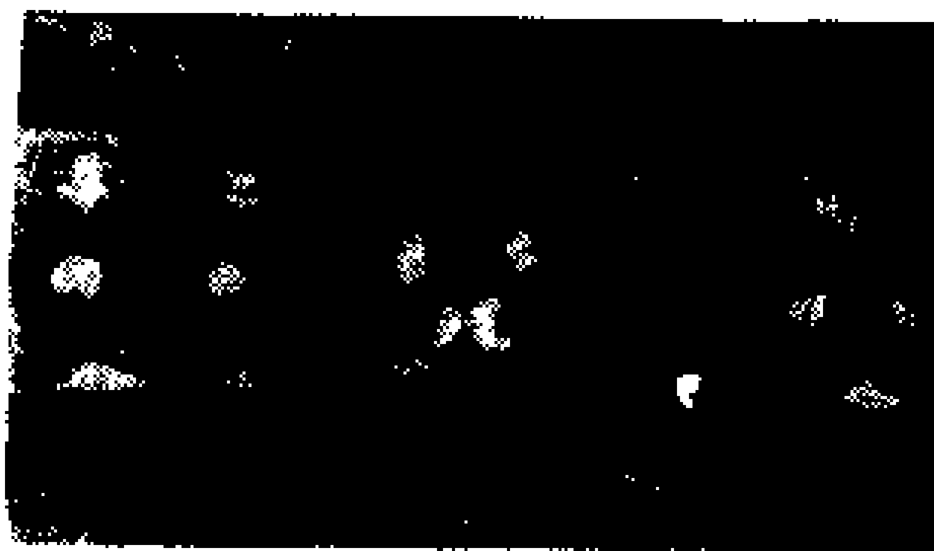
24　咸阳壁画（残片、摹本）
秦代

漆　绘

我国漆器工艺，历史悠

① 见《文物》1976年十一期。

久，远在商代已出现，周代分“百工”，有所发展。战国时，漆器工艺更发达。湖南、湖北、河南（信阳）等地出土的漆器，可以明证。漆器的花纹，常见的有龙纹、凤纹、鸟纹及几何形花纹图案。湖北随县曾侯乙墓发现的多件漆器，都有优美的花纹，其中漆木衣箱的盖子，绘画青龙、白虎，尤具意趣。还有一种以现实生活为题材的纹饰，如长沙黄土岭、颜家岭楚墓出土的漆器，描绘舞乐、狩猎情景，既写实，又富装饰性，达到了一定的水平。



25　舞　乐（漆奁）战国　长沙出土

秦代的漆器，近年有所发现。湖北云梦县城关西部睡虎地，出土漆器多件，花纹精致。其中一漆盂，上绘一鸟二鱼，有其写实意味。线条流利，状极生动，是现存秦代唯一的漆绘作品。



26　鱼　鸟（漆盂）
秦代　云梦出土

瓦　当

要了解秦代的绘画造型，在一些秦瓦与画像砖刻中还可以获得较多的资料。

秦瓦大多为图画，秦始皇陵所出夔纹半瓦当，由于面积大，誉为“瓦中之王”。陕西凤阳县秦蕲年宫遗址



27 双 鹿(瓦当) 秦代



28 奔 鹿(瓦当) 秦代

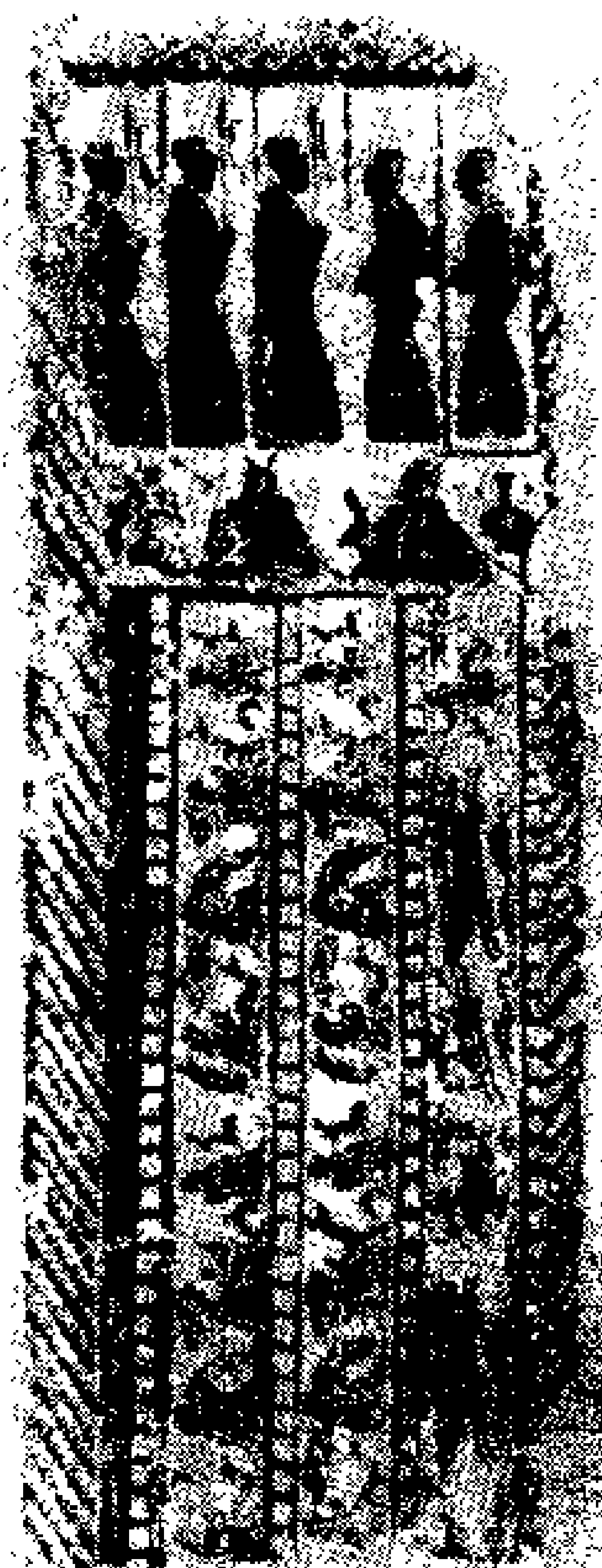
出土的各种动物瓦当，鹿的造型，简朴生动，汉代的有些砖刻画像，显然继承了这个传统。又西安出土的一种凤纹瓦当，中刻大凤，周围环绕四只小凤，别有风味。还有一种凤纹瓦当，瓦上有"延年"二字，下有飞鸿形。《三辅黄图》载：长乐宫有鸿台，秦始皇二十七年(公元前220年)筑，高四十丈，上建观宇，秦始皇尝射飞鸿于台上，所以号称"鸿台"，此瓦所刻，与所载合，拟秦鸿台观宇瓦。

秦瓦纹样除上述外，常见的有子母鹿、虎、双虎、双麟、双獾、四兽、朱雀、三鹤、四雁、碧鸡等，有的双鹿半瓦，多带树形，较为别致，颇具时代特色。

画 像 砖

秦代画像砖多空心。秦都咸阳第一号宫殿建筑遗址出土的画像空心砖，其中有龙纹空心砖和凤纹空心砖。凤纹空心砖的砖面为凤，有立凤、卷凤和水神骑凤三种，在砖面上，

龙、凤的划线流畅，凤的造型，极为洗练，似白描用笔，线条的轻重粗细，运用自然，可以看出当时的民间艺人，具有相当的写实基础。陕西出土的空心画像砖，更加精致。该砖之上，有侍卫、宴享、狩猎等画像。侍卫身躯修长，造型质朴。狩猎画像描写山丘间，一猎者弯弓骑射，小鹿惊逃，刻划生动，颇有生活情趣。砖面用几种印模印出几组连续的画像，这种灵动的制作，显然吸取了陶器、铜器某种范印的办法。它的表现，既简便又丰富，对当时大量的成批生产是非常适宜的。



29 空心画像砖 秦代

此外，近年在西安秦始皇陵东侧出土了大批形体高大的陶武士俑及陶马，更充分地显示出当时从事这种艺术创作的美术家的认真态度和惊人的毅力，秦代在雕塑艺术上取得这样空前巨大的成就，这与当时绘画造型能力的提高自然有一定的关系。

第五节 汉代的帛画与壁画

汉代崇尚厚葬，官僚地主的坟墓，地面上堆有高大的封

土，并有石兽、石阙及石碑等建筑。地下墓室，有石构的，也有砖砌的，壁上绘有彩画，或装以石刻画像或砖刻画像。同时以不少贵重的物品如玉器、铜器、陶器等作为殉葬，这种奢侈和铺张，王符在《潜夫论》的"浮侈篇"中指出：当时几乎是"东至乐浪，西至敦煌，万里之中，相竞效之。"现在出土的壁画、帛画、画像石，画像砖以及其他器物，正是在这样的社会风气中产生的。

汉代的绘画，形象地反映了这个时代的政治经济和社会形态。它的发展是大踏步的迈进，它的时代特点和民族风格是非常强烈的。

汉代绘画，有帛画、木板画、壁画、漆画、画像石、画像砖刻等。有些画像，还见于瓦当、铜镜及肖形印中。本节就帛画、木板画、壁画、漆画，分述如下：

帛　画

最近几年，长沙马王堆一、三号汉墓出土的五幅帛画和山东临沂金雀山九号汉墓出土的一幅帛画，填补了汉代绘画史上的空缺。

西汉的这些帛画，是适应当时封建统治阶级墓葬需要而制作的。它的内容，可分别为三种：

一是以灵魂升天为题意的帛画，即马王堆一、三号墓中覆盖在内棺上的两幅"T"形帛画和山东金雀山出土的帛画。

二是以夸耀墓主生前生活为主题的帛画，如马王堆三号墓中张挂在棺室东西两壁的两幅帛画。

三是有关"养生之道"的气功强身图，即马王堆三号墓藏

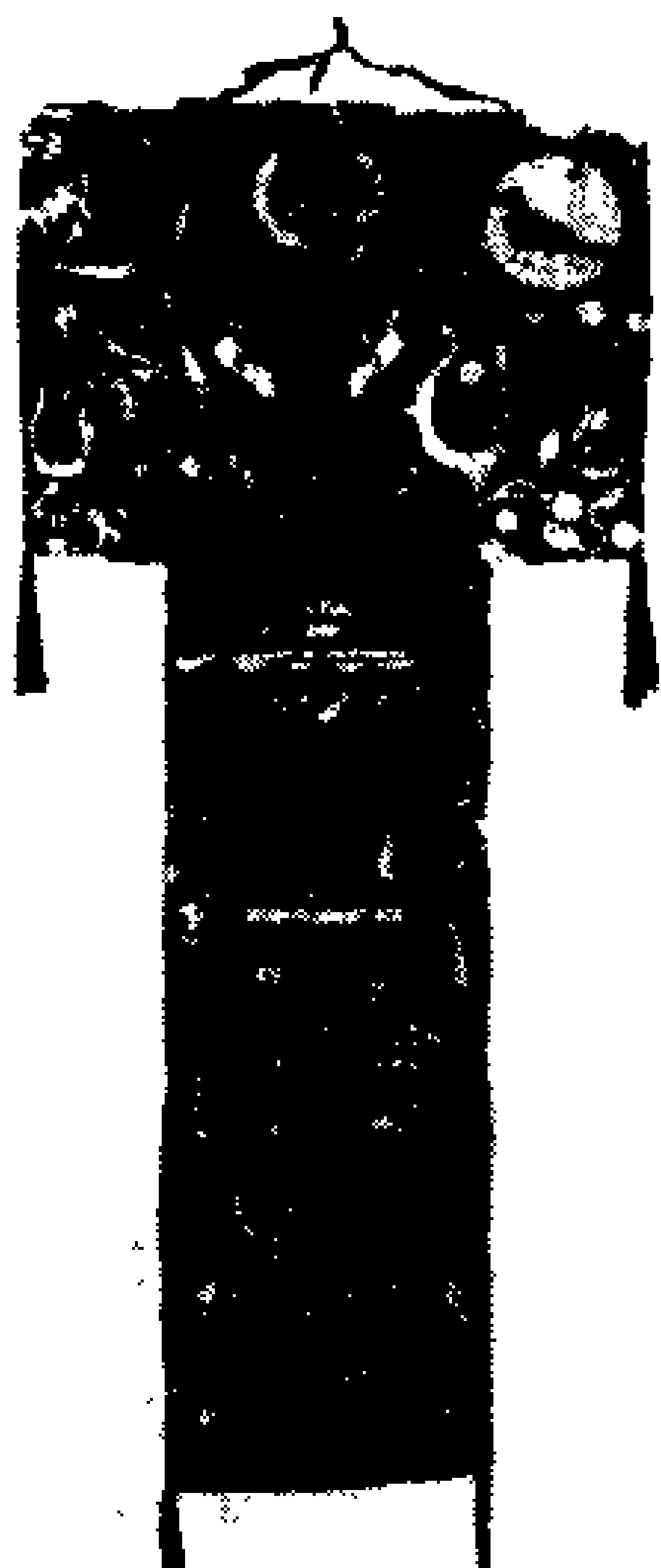
于东边箱漆奁内的帛画。

特别是前两种帛画，密切关系到当时的社会生活与社会风尚。兹就前两种绘画作简要的介绍。

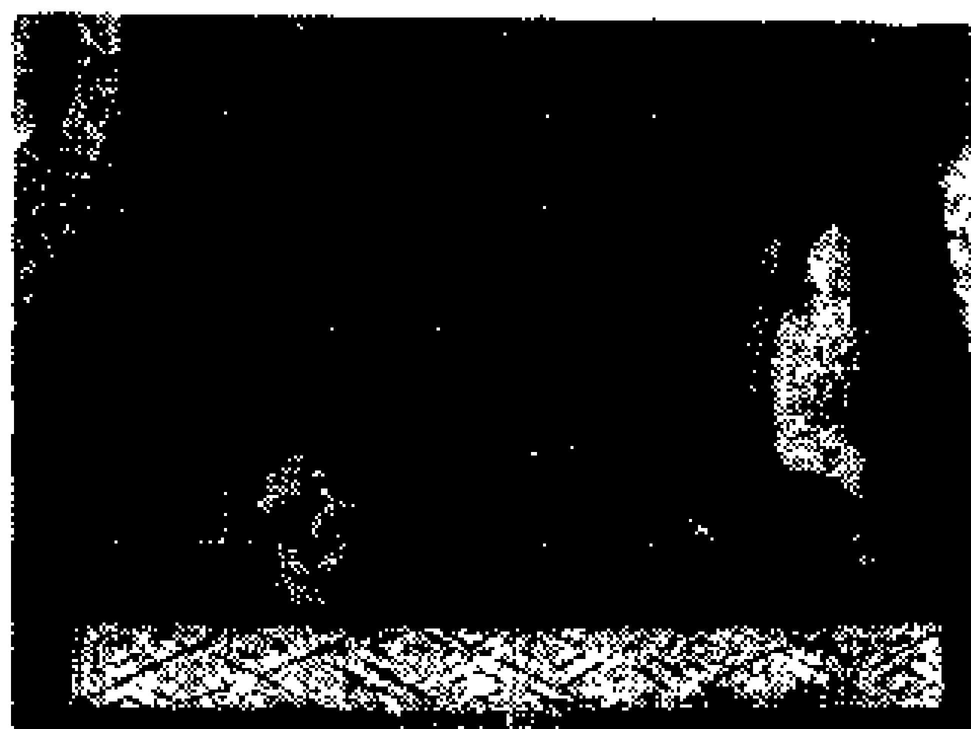
（甲）以灵魂升天为题意的帛画

长沙马王堆一、三号墓出土的两幅"T"形帛画，一名非衣，是当时葬仪仪仗的一部分。整个画面，从下到上，画了地下、人间、天上的景物。它把现实生活与想入非非的东西交织在一起，具有浓厚的迷信色彩，是西汉初期封建贵族地主由原始的万物有灵观念转化为对神的无限崇拜的反映。这类帛画，在当时有一定的格式，只不过由于死者的性别、身份和某些生活方式上的不同，在画面上作一些具体不同的处理。这类画的思想要求，无非祈求死者的灵魂升天。因此，这些作品，凡是共通性的，如天上、人间、地下的三大部分，又中间的双龙穿璧；天上的日、月、升龙，地下的地祇托地等等，不但内容相同，就连格式的安排都一样。

非衣所画的人间部分，描绘死者生前的片断生活。马王堆一号墓非衣上面的墓主为利仓的妻子，穿锦衣，拄仗行于大厅，前有两仆人捧案跪迎，后面跟随三侍女，在这部分画的下面，画一厅，设有鼎、壶、钫及重叠的耳杯之类的酒食具，其中又有一具大食案，上铺锦袱。内左右各有三人拱手而坐，另一人在侧，似无主人，意示主人将别家园，家人设宴送别，或表示宴罢，主人已离席，家人将设案祈祷。总之，都是表示祝愿死者灵魂早日升天。三号墓非衣上所画的人间部分，也有着类似的结构，上面画墓主——利仓之子的一般生活动态，也有随仆，下面同样画宴飨送别（或祈祷）的场景。只是所画墓主生前生活的具体内容，两画是完全不同的。



30　马王堆一号汉墓帛画　汉代

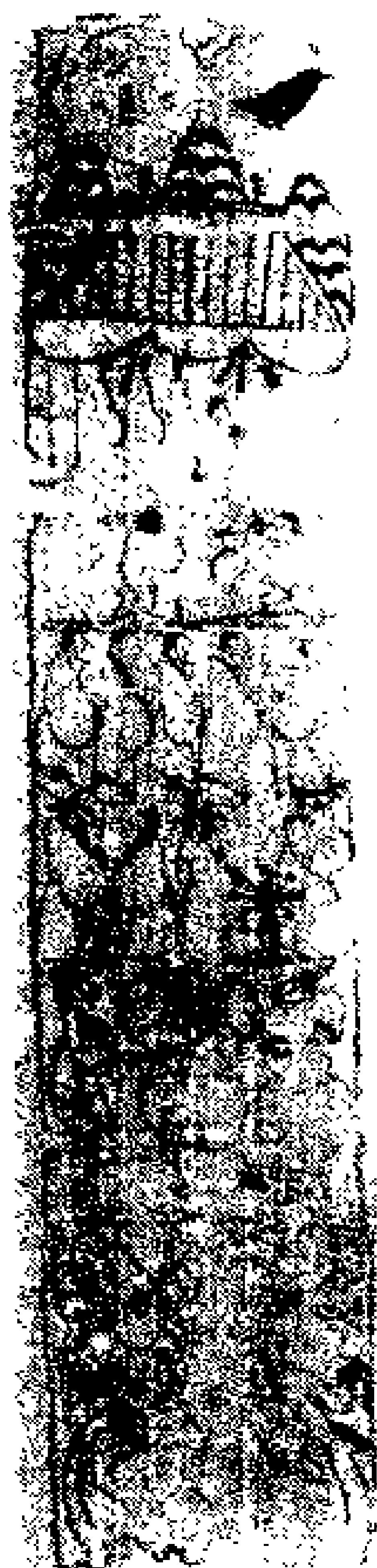


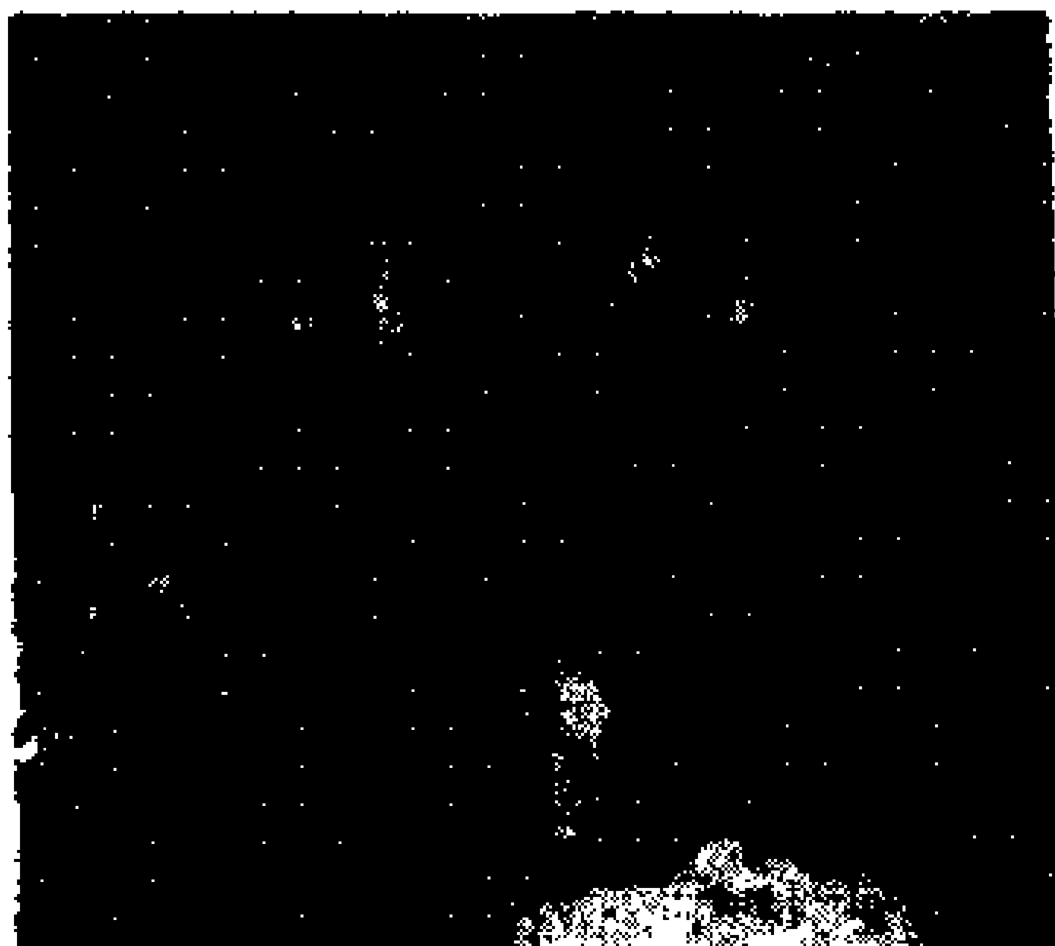
31　马王堆一号汉墓帛画（局部）　汉代

非衣所画的天上部分，是这种作品的最主要部分，体现全画的中心题意。画中象征天的主要东西是日和月。日中有金乌，月中有蟾蜍与玉兔。其他还有星辰，扶桑树及升龙飞绕等。一号墓出土的非衣，在月下画一女子，更是形象地表现了死者灵魂乘应龙升到了天庭。①

山东金雀山出土的西汉帛画，继长沙马王堆一、三号汉墓帛画出土之后，山东临沂金雀山九号汉墓也出现了彩绘帛画。这种帛画，是当时用作丧葬的一种旌幡。长条形，不作“T”形。就其画意，也分为地下、人间、天上三部分，与马王堆一、三号汉墓出土的非衣，有很多相似的地方。地下部

① 关于这部分的内容，即画中月下的女子，有解释为“嫦娥奔月”。





32　金雀山九号汉墓帛画(摹本)　汉代
33　金雀山九号汉墓帛画
(第四与第五档)　汉代

分，有鱼龙水族之类的画象，表示“九泉”(黄泉）境界。地上部分，即人间部分，是全图的重要部分，描绘墓主的活动以及与墓主生前有关的各种事件。它与马王堆的“T”形帛画不同之点,这部分不加图案，没有双龙穿壁的画象。这部分的人物计二十四人，分为五档排列。

它的布局，似乎自下而上，所以人物以下面一档最大，上面一档最小，在透视上表示向纵深发展的感觉。就五档的情节而言，大体可以联贯。第一档为文武门卫，中间一人似戴假面具者，拟巫觋作驱魔状，一门卫帮着助威，这是当时的统治阶级用来表示吓人又吓鬼

的[1]，第二档为家奴操作，最矮小者，拟侏儒。第三档与嘉宾相聚。第四档表示于堂前作管弦乐舞。第五档墓主老妇人（右侧形象较大者）端坐于前堂中，有奴仆九人侍候其旁。这种内容，既是墓主生前生活的写照，也是墓主为身后保持这种生活的设想。

帛画的上部为天庭，有日月为代表。这与马王堆"T"形帛画一样，日中有金乌，月中有玉兔与蟾蜍。天之上有云气，天之下有山嶽，山与天相接。汉人有神仙思想，他们往往幻想登山而成仙，这里画的山嶽，无非表示死者灵魂可以自山巅上升而至天庭。这幅帛画，是汉人幻想灵魂上天的又一种表现。

（乙）以夸耀墓主生前生活为主题的帛画

长沙马王堆三号汉墓棺室的两幅帛画，原挂在西壁的一幅，长 2.12 米，宽 0.94 米，画有车马、仪仗的场面，全画现存百余人，还有数百匹马和数十乘，应是墓主生前活动的写照。三号墓前墓主是轪侯利苍的儿子，死时只有三十多岁。从该墓随葬的地图标明，墓主或许是一个驻在长沙边邑，靠近南粤的边防将军。据考究，随葬地图上所标示的"深平"，"作图者显然在有意突出它的地位"，所以深平被认为是当时驻防区域的大本营所在。"也就是三号墓主生前的常驻地"[2]。这幅帛画的内容，可能与地图所标的常驻地有关。当时南粤与长沙接境。查《汉书》(卷九十五)南粤王赵佗传，汉高祖刘邦十一年(公元前 196 年)，"遣陆贾立佗为南粤王"，他其"毋为南边害"。高后吕雉时，"有司请禁粤关市铁器"，赵佗以为"禁铁

① 这档画的内容，有解释为"角抵表演"。

② 见《文物》1975年第二期《二千一百多年前的一幅地图》。

器”是高后听谗臣言，或从长沙王之计的缘故，于是发兵攻长沙王的南部边境。高后遣将军周竈去征讨。战争打了一年，两方相持，及高后死了才罢兵。但是长沙王的南部边境，依然驻有重兵。此时墓主二十多岁，据随葬地图所标，墓主于此时驻兵深平区域，与所载史实吻合。及文帝刘恒上台，又遣陆贾为使，到南粤去安抚，南粤王赵佗心服，表示今后“愿长为藩臣”，并献白璧、药材及珍禽，以表心意。到了墓主死时（文帝前元十二年），长沙边邑没有发生过战事。三号墓出土的这幅帛画，画墓主生前活动，既不象描绘其驻防南边时的出战情景，又非一般生活写照。视其所画，有可能与文帝刘恒遣使陆贾去南粤安抚归来的具体事件有关。或画墓主（即边防将军）迎使，或画使者对驻军将领表功，无非都用来夸耀死者生前的生活。甚至所画地点，可能就在深平。这幅帛画的内容，也有称为“耕祠图”者，说是描绘“耕祠”之类的活动。

表现特点：

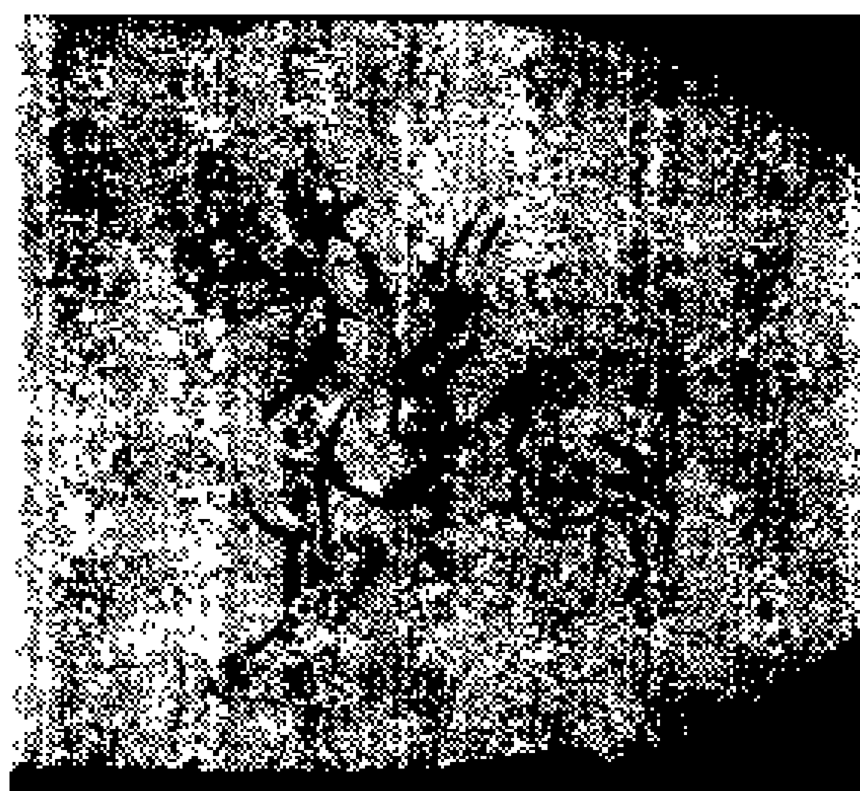
马王堆和金雀山出土的帛画，其最大的价值在于补充了汉代绘画史的空缺，过去研究汉代的绘画，除了出土的壁画之外，只能就画像石、画像砖及一些漆器的纹饰来考察。帛画的出土，使我们比较全面地了解汉代绘画的创作情况。

帛画在表现上的一个显著特点，凡画中画有墓主的作品，看来都是写实的。画中的墓主肖像，在现存的帛画中，都是侧面，而且形象突出。它的表现手法，承袭战国的绘画传统。几幅帛画的侧面肖像，尤其是马王堆一号汉墓出土的帛画，所画墓主的脸部，从额上勾线至下颚的结构，几乎完全保留了长沙楚墓帛画的特点。它的用线挺劲、流畅，勾形的把握性较强，可知西汉帛画在技法上有了一定的进展。这些作品，全

都彩色画，但以墨线为“骨”，有平涂，有渲染。金雀山的帛画，据临摹者体会，它的“绘制方法，主要是以淡墨线和朱砂线的灵活运用，先起画稿，然后分别用各种颜色去平涂”，“为古代绘画中‘没骨’的先驱”[1]。画工们用朱砂、黄丹、石绿、石青、白垩等矿物质颜料，虽经两千多年，色泽犹鲜。

木板画和木简画

近年来，除了西汉帛画出土外，还发现了描绘在木板上的图画。甘肃省北部颜济纳河流域，古代泛称“居延”，这个地区，至今仍保存着古代的城郭烽寨等遗迹。本世纪三十年代初，西北科学考察团曾在这个地区发现汉代木简一万多枚[2]，近年又于居延这个地区发现了不少简册文物，而且发现了木板画。



34 白虎图（居延木板画） 汉代

居延的木板画，一是《白虎图》，居延破城子出土。高6.6厘米，宽9厘米，画一只带翼的白虎，两足作前奔状，勾线细劲，并掌握线描轻重疾徐的变化。其造型，常见于汉刻肖形印。另一是《人马图》，居延金关出土，高20厘来，宽25厘米，由两块木板组成。技法表现，似不及《白虎图》，但作风

① 见《文物》1977年第十一期《金雀山西汉帛画临摹后感》。

② 见1963年《考古学报》第一期《汉简考叙》。

古朴，纯用墨绘，画一马系于树旁，马的轮廓以墨线勾出，马身填以枯墨干笔。又一人，侧身，穿长袍，执鞭状，树上方有鸟，远处似有二人，具有写意风趣。



35　人马图（居延木板画）　汉代

武威磨咀子汉墓中，也发现了木板画，有《羌人像》，高36厘米，宽8.5厘米，墨线勾画一位少数民族图像，拟古代羌族人，披发、左衽、穿短袍，袍下部有缘边，中系腰带，裹腿、穿鞋，左手下垂，右手举起，用笔简洁，面部多加刻划，富有神气。又《妇人图》，武威磨咀子五号墓发现，高14厘米，宽50厘米，系彩色图，画面涂白粉，图用黑、红二色，画二妇，一主人，一女仆，傍有树，枝干打上墨点表现树叶。它与同时代的壁画，在表现上都是一样的稚拙。



36　人物图（扬州木板画）　汉代

汉代的木板画，在西北地区发现外，东南地区也有所发现。江苏扬州邗江胡场汉墓，出现两件木板画，一绘“人物图”，一绘“墓主生活”。《人物图》高47厘米，宽28厘米，彩绘人物，一着红衣，双手持矛倚肩，一

着黑衣，腰部佩剑作拱手状。其风格与居延发现者略有不同。

木板画之外，在居延查科尔帖还发现木简画。木简高17厘米，宽3厘米，两面有画，墨线勾描。一面画一男子佩剑，似官吏，下部画鞍马。另一面画一官吏，拱手于胸前，绘画风格，与金关发现的《人马图》木板画大致相同。

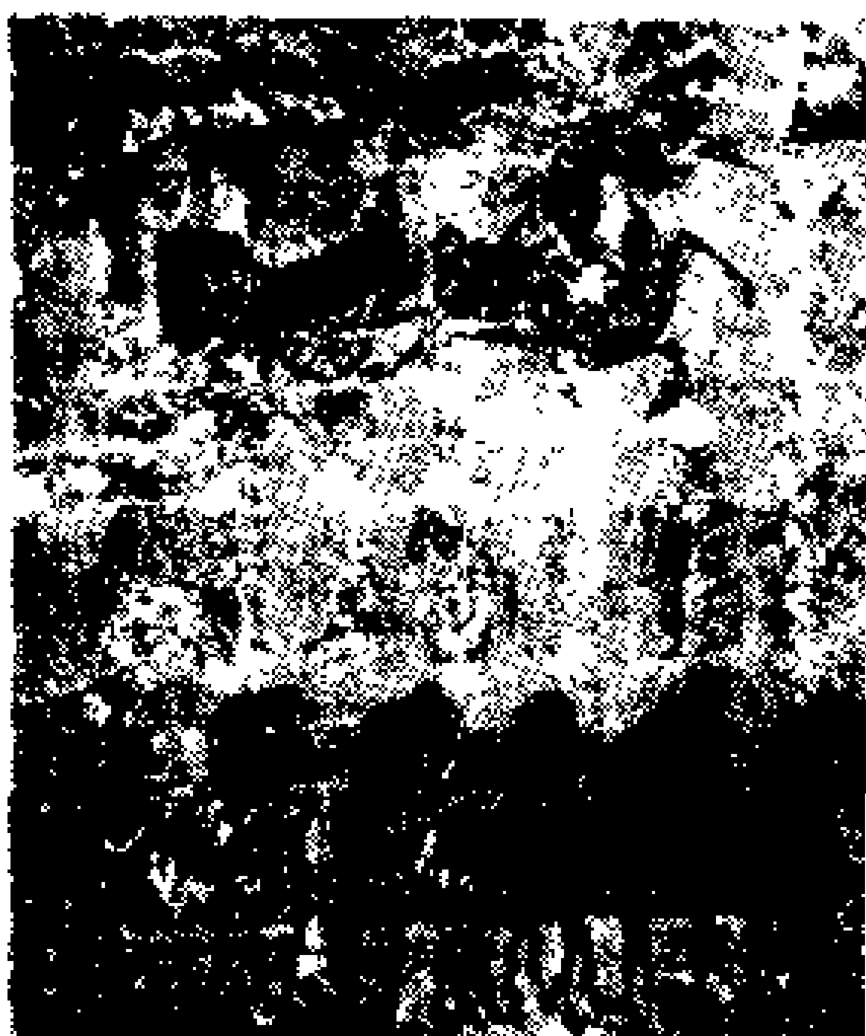
这些木板画与木简画的先后发现，说明汉代对绘画的应用已很广泛。倘从性质来看，木板彩画，当是壁画的一种（详下节"壁画"）。扬州邗江胡场发现的木板画，绘前曾涂刷一层薄薄的衣白泥，作为底子，然后以墨线勾描，再敷以颜色。这些木板画，当时是建筑的组成部分，所以又可以把它看作是壁画。

壁　画

壁画在汉代被广泛应用，当时的殿堂、衙署、驿站、墓室都有壁画。可是壁画不易保存，因为年久，建筑不存，壁画也就化为乌有。现在所能见到的汉代壁画，多指墓室壁画而言。近年在武威磨咀子东汉墓群中，居然还发现木屋。木屋四壁涂了一层白粉，在前、后、左壁上，还保留了用墨线描绘的木板壁画，其中一壁画一男子持棍，正在喂狗，狗站立、吐舌，又一壁画女子，穿长裙，正在喂猪。用笔流畅，富有写意的趣味。

汉墓壁画，已经发现不少，以东北地区发现较多。辽宁金县的营城子、辽阳的北园、棒台子屯、三道壕、南林子等。其它地区有河北的望都、河南密县的打虎亭、洛阳烧沟村附近、甘肃酒泉的下清河、山东梁山的后佩山、山西平陆的枣园以及内蒙自治区和林格尔县、托克托县等地的壁画。其中

如和林格尔东汉墓壁画，是迄今所见汉代壁画中图幅与榜题保存最多，又是内容较丰富，图画场面较大的作品。有的汉墓，虽无整铺壁画，但画有壁饰及各种图案，如甘肃武威雷台东汉墓等。



37 牧马图（和林格尔壁画、部分） 汉代

汉代壁画，就文献所载，已知“图画天地，品类群生”。现今发现的汉墓壁画，可以看出当时的绘画水平，正在不断的提高。

壁画的内容，足以表现死者生前显赫生活的，便是一种车骑出行图。辽阳的北园、捧台子屯和山东梁山、河南密县打虎亭的壁画，都有此种图画，其中以捧台子屯墓室所画最为宏伟。画中有黑帻长袍的骑吏，又有兜鍪铁甲、手执长旗长矛的骑士，都作列队行进。尚有各式车辆，车上或悬大鼓，或架大镜，或树大斧，极为威风。至于画门卒、门卫，或门下小吏、门下功曹等，更是普遍。这些门下小吏，本是死者生前的差役，主人死去，又画着他们作为侍从。

汉墓壁画，不论其原意如何，而遗留至今，足以反映当时社会风尚的作品不少。如河南密县打虎亭一号汉墓中室北壁的《百戏图》，在宽 7.34 米，高 0.70 米的壁面上，上下两边各绘一排贵族人物，身穿各种不同色彩的礼服，坐于席上，一边宴饮，一边观看百戏，绘画的细致，竟连席前的杯盘碗筷之属都被画得清清楚楚。百戏图像有跳丸、盘舞等，体态



38　百戏图(打虎亭一号汉墓壁画、部分)　　汉代

生动，结构严谨，场面宏大，可以代表汉画的水平。又如内蒙古和林格尔壁画"百戏图"，画面右侧为乐队，左上角六人为观赏者，画面偏左为百戏，于建鼓四周，表演着跳丸、飞剑、舞轮、倒立、载竿等技艺，表演者臂系红带，有的束髻，有的赤膊，各有姿态，并富表情。这些壁画，反映了汉代杂技艺术的水平以及当时的生活情景。正如谢赫所说："千载寂寥，披图可鉴。"

汉代的壁画，还有画升天、祭奠的。又有描写日常生活，如庖厨、宴烹等。辽阳三道壕壁画，写地主家中的厨房，列挂猪头、鱼、兔，并画有妇女汲水、灶上操作等情景。棒台子屯的壁画，更画厨房中宰割牲畜，有的在俎上切肉，有的坐炉旁烤肉或脱鸭毛及洗涤器



39　祭　奠(辽宁营城子壁画)　　汉代

皿。可谓"百态俱陈"。洛阳八里台砖画中，画一虎一熊相斗；河北望都墓室，有画白兔、羊酒、大象、门犬等。内蒙古和林格尔壁画，画有凤凰，冠羽蓬冲，为后世民间画风所借鉴。



40　兔（河北望都壁画）　汉代

内蒙古和林格尔东汉护乌桓校尉墓的壁画，运笔遒劲自如，人物生动传神，展现了边塞地区的社会风貌。其中《使持节护乌桓校尉出行图》与《宁城图》可以代表。《宁城图》，描绘护乌桓校尉幕府的设置和活动。画中人物多至数百，有小吏，有将领，有佩剑，有执盾，也有执桴击鼓以助威。人物穿、蒙，各式各样，有戴红襜幘而俱衣束带，也有戴盔形黑帽而着朱衫者。主人护乌桓校尉，身穿红衣，仰面向前，状极高傲，有五人，而向主人作跪拜状。墓主人生前的飞扬拔扈，都于画中表达出来了。又画屋宇、廊房曲折，城池建筑巍然。幕府之前，则是立戟如林，警卫森严，极尽其气魄。《护乌桓校尉出行图》的场面更大，画有文武属吏、士卒及仆从一百二十八人，马一百二十九匹，各种车辆十乘，所画巧捷通变，疏密有致，封建官僚的那种豪华与显赫，于此可见大略。

壁画中，也还有描绘历史故实的。如河南洛阳烧沟村汉墓区东南边的西汉墓壁画，其中有《鸿门宴图》。描绘秦末楚汉战斗中的历史事件，这也反映了当时民间对这种传说的兴趣。

壁画的艺术表现：

上述壁画，在表现上，虽不及帛画的细致，但比之画像石刻，在刻划人物的精神状态方面，较见成效。而且壁画的幅面大，适宜汉画讲究气势壮阔的抒写。对待人物的表情，在壁画中，有的粗率，似不经意；有的精细，加以描写。如营城子、捧台子屯的壁画门卫，浓眉大目，画得威猛有神气，其余如河北望都、洛阳烧沟村附近的壁画，所画人物，着重对象大貌的概括，使所画富有生活气息。辽阳北园的汉墓壁画《出行图》，气势甚壮，车马有聚有散，使人看了，似闻马蹄嗒嗒之声。又如辽宁捧台子屯壁画庖厨，绘一男子双手握牛角，用力拉牛至大铁锅前，情节生动，可谓“形似骨气兼有



41 门 卫（辽宁营城子壁画） 汉代



42 出行图（辽阳北园壁画） 汉代

之"。再就是洛阳西汉卜千秋墓壁画人物与鸟兽，用笔的轻重、虚实，以至转折、顿挫，都能掌握自如，而且力求表现出对象的特征与各个方面的相互关系。如《升天图》下部的那只蛙，显然是作游泳奋进状，尽管没有画水，但有水的感觉。中国画发展到后来所出现的写意画，讲究"无笔墨处而见笔墨"，也可以从这些壁画中寻找到它的渊源。



43 伏 羲（洛阳卜千秋墓壁画、部分） 汉代

壁画有白描，有没骨法。但多以墨线勾画。线条有粗有细，开始有刚劲柔婉的区别。望都壁画，对于人物的描写，能根据衣褶的变化，用上粗细不同的线纹；和林格尔壁画，用笔遒劲而有顿挫，马的勾勒，已有一定的规律。这种技巧上的发展，反映了画家对形象的观察，又有了新的体会。壁画用色有平涂，有浓淡的渲染。辽阳的壁画中，出现大笔涂刷的画法，类似写意。有的画面，色彩较为复杂，用上朱、黄、青、绿、紫、白、黑诸色，有的只用朱、黑两色。这些都体现出我国早期绘画的多种尝试。这些壁画，与长沙楚墓帛画有传统关系，但是由于汉代画家作出了大胆的革新、创造，因而这个时期的绘画，对于后世产生了较大的影响。如洛阳八里台人物画砖上所绘的人物，是一件汉代晚期的作品，以黑线勾画轮廓，并施以朱、紫与淡青等色，简略生动，极有神采。晋顾恺之的《女史箴图》，正



44　人　物(洛阳八里台砖画)　　汉代

是继承这种传统表现而获得发展的。

漆　画

漆器工艺，两汉有更大发展。漆画的应用既广，漆画的技艺也随之提高。

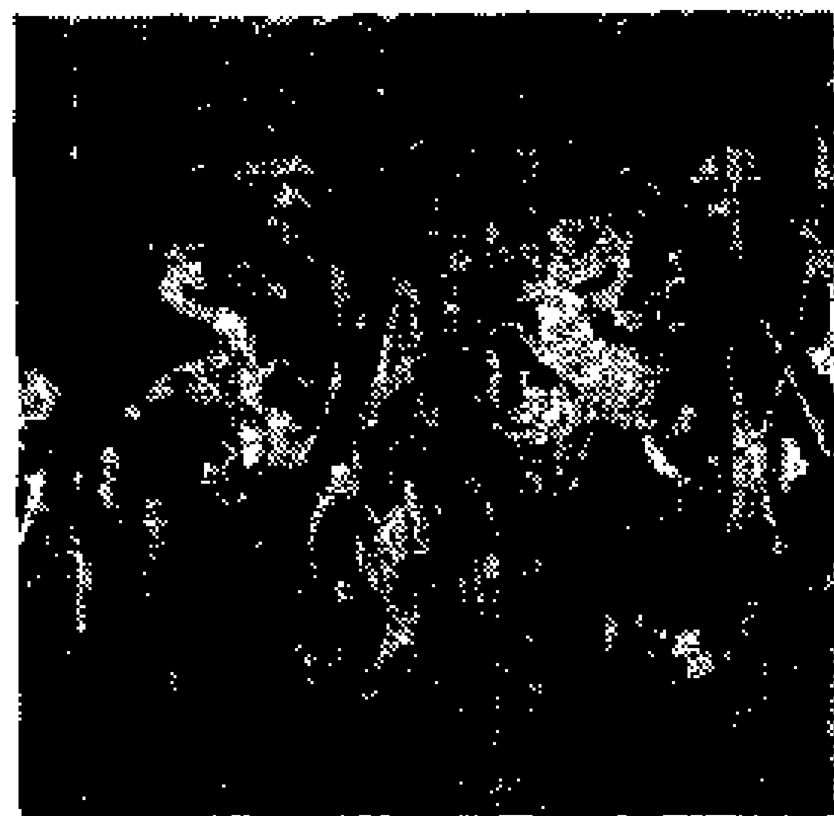
由于漆工艺的发达，汉代竟有“油画”之称。《后汉书》志第二十九“舆服”上“軿车”一节，提到当时有所谓“油画軿车”。这种车，就是在车屏上以油漆画作为装饰。这种“油画”，是属于工艺性质的一种描画，使其更耐用，更有光泽而已。当时应用颇广，除油画车轴外，尚有油衣、油幕、油幔、油船、油戟以至漆棺等。汉代漆器，至今发现的不少。长沙马王堆、山东莱西县、江苏连云港、河北怀安县等地汉墓出土的，都是精美无比，色彩绚丽，光泽如新。在器物上描绘的纹饰，线条匀称，有的细如春蚕吐丝，都非有高度技艺而莫办。

汉代漆器，当时以蜀郡（四川）、广汉（湖北）为主要产地。漆器的制作和装饰，与战国、秦代有显著的继承关系。



45 中棺漆绘 马王堆一号汉墓

汉代漆器，近年马王堆一号汉墓出土的可以代表。该墓出土的漆器达一百八十多件。其中漆壶高至58厘米，漆盘直径53.7厘米。象这样大型器物的制作，当时必有大规模的作坊开设。出土的漆器中，有两具精美的彩绘大漆棺，是现存最大最完整的漆器。漆棺画法潇洒生动，用线奔放，干净利落。棺上描绘的云气纹，气势豪迈。云中并画有各种仙人怪物。有仙人骑鹿，仙人乐舞，仙人鼓瑟，也有神人操蛇，神羊牵鹤及神豹、麒麟等。漆棺上画云气，象征天体，意即死者可随云气飞升上天。这种表现，





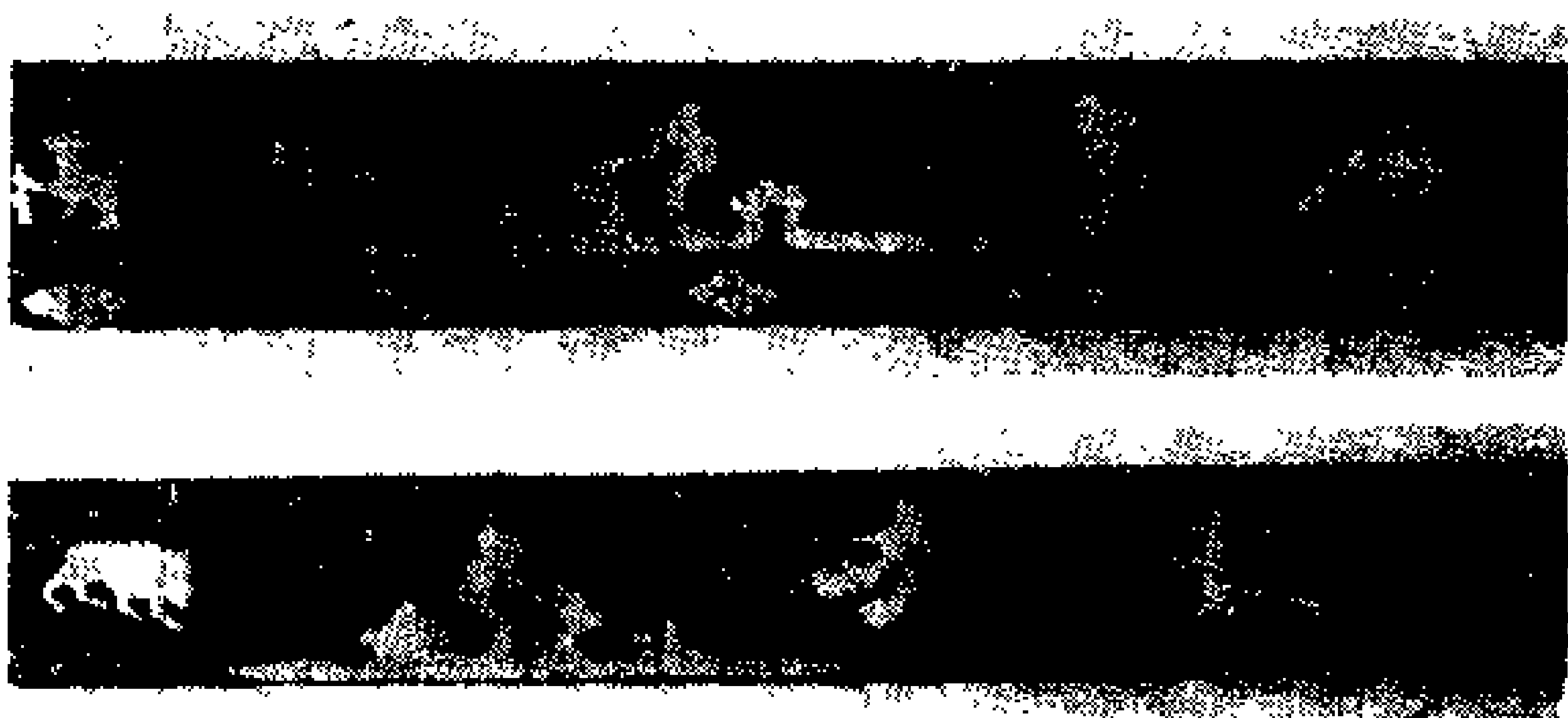
46 中棺两头漆绘（二幅） 马王堆一号汉墓



47　漆绘孝子　　乐浪汉墓

与当时的升天思想有关,它与非衣的题材意义都是一致的。又江苏高邮天山汉墓，出土内棺盖板下的一层薄板上发现漆彩绘画一幅，画云气纹，并画有人像和鸟、兽，色彩艳丽，又是一种表现。

汉代漆器，在乐浪发现的数量也不少，仅王光墓出上八十四件，绝大多数注明制作年代和产地，有的还记下了作者姓名。如云:“始元二年，蜀西工长广成，亟何放，获工卒史信，守史母弟，啬夫索喜，佐胜，髹工当，画工文造”等,即是一例。乐浪出土的漆器中，竹编彩箧与玳瑁小盒，最能代表东汉后期漆绘人物的工艺品。彩箧上画孝子故事。玳瑁盒



48　漆盒纹饰　　连云港汉木椁墓

上画的羽人，都是当时流行的题材。这些漆画，形象简朴，各具神态，油彩的调配，也很和合。

江苏连云港海州网疃汉木椁墓出土的漆器，亦甚精巧。有方形、椭圆形、马蹄形的漆盒，全器均经髹漆。饰以飞翔的禽鸟、奔跑的山兽，禽兽有如鹰、雁、雀、马、虎、鹿等，也还有乐舞和狩猎的人物。虽然采用平脱的方法，而形象的生动逼真，同样跃然于器物上。汉代工艺美术的水平，也于此中得见一斑。

第六节　汉代的画像石与画像砖

画像石与画像砖是汉代遗留下来重要的美术品。它与研究汉代的建筑、雕刻、绘画都有极大的关系。画像石与画像砖的发现地区相当广，几乎全国各地都有。特别是在建国以后，由于大规模的基本建设的开展，发现更多。

画　像　石

画像石的分布，以山东、四川、河南等地区较重要，其它各省如辽宁、陕西、山西、安徽、江苏、浙江等地所发现的亦各有特色。

山东地区的画像石，有如嘉祥武氏石室，肥城孝堂山郭氏祠，济宁两城山及滕县、济南、福山、安邱、沂水、泰安、费县、沂南等处。它的发现，以沂水县鲍宅山的凤凰刻石为最早，这是昭帝(刘弗陵)元凤元年(公元前80年)的作品。所刻简略，还不能代表这时代的作风。值得重视的，不能不推



49 历史故事 山东武氏祠

嘉祥武氏祠，肥城孝堂山及近年发现的沂南画像石。

嘉祥武氏祠，在嘉祥县南的武宅山，早被发现。嘉祥武氏祠共有四个石室，即武梁祠、武荣氏、武斑氏及武开明祠。武梁祠又分东西阙。各种构图完整的画像石有五十多幅。全部阳刻，细线铲底，装饰趣味极浓。这是汉代题材内容比较丰富的画像石。反映当时实际生活的，有如车马出行、乐舞、战争、狩猎等。在"庖厨图"中，细致的刻划了杀鸡、宰牛、烹调。在厨房中还悬有鱼鳖、酱鸭，以至在架上置牛头、牛腿，有的画面，甚至表现出鼎裆烈火熊熊，鼎内热气腾腾，以及厨师作菜，奴仆淘洗，或是张席摆盘，或是钟鼓竽瑟协奏等等，各种情状，不胜枚举。《三都赋》中所描写的"吉日良辰，置酒高堂"，"羽爵执竞，丝竹乃发，巴姬弹弦，汉女击节"，"行长袖而屡舞，翩跹跹以裔裔。合樽促席，引满相罚，乐饮今夕，一



50 车骑庖厨 山东武氏祠



51　车　马　　山东肥城孝堂山

醉累日”，当时豪富的这种活动，在这些作品中，都可以约略见到。在这些刻石中，也还有刻伏羲、女娲、神农、祝融、帝尧、帝舜、夏禹等。有刻孝子节女如曾参、闵子骞、老莱子、丁兰及代赵夫人、梁节姑姐、京师节女等。有刻侠士刺客如荆轲刺秦王、专诸刺王僚及刺客要离.豫让、曹沫等故事。有刻历史故实如“狗咬赵盾”、“王陵母”、“秋胡戏妻”、“泗水捞鼎”等。也有表现我国古代美丽神话的，如东王公与西王母相见，以及神异如雷公、雨师、风伯、电女、北斗、织女等画像。

武氏祠的碑记，还镌刻了石工的名字，据其记载，可知这些东汉时期的刻石，就是孟孚、李丁卯、改卫等人的创作。

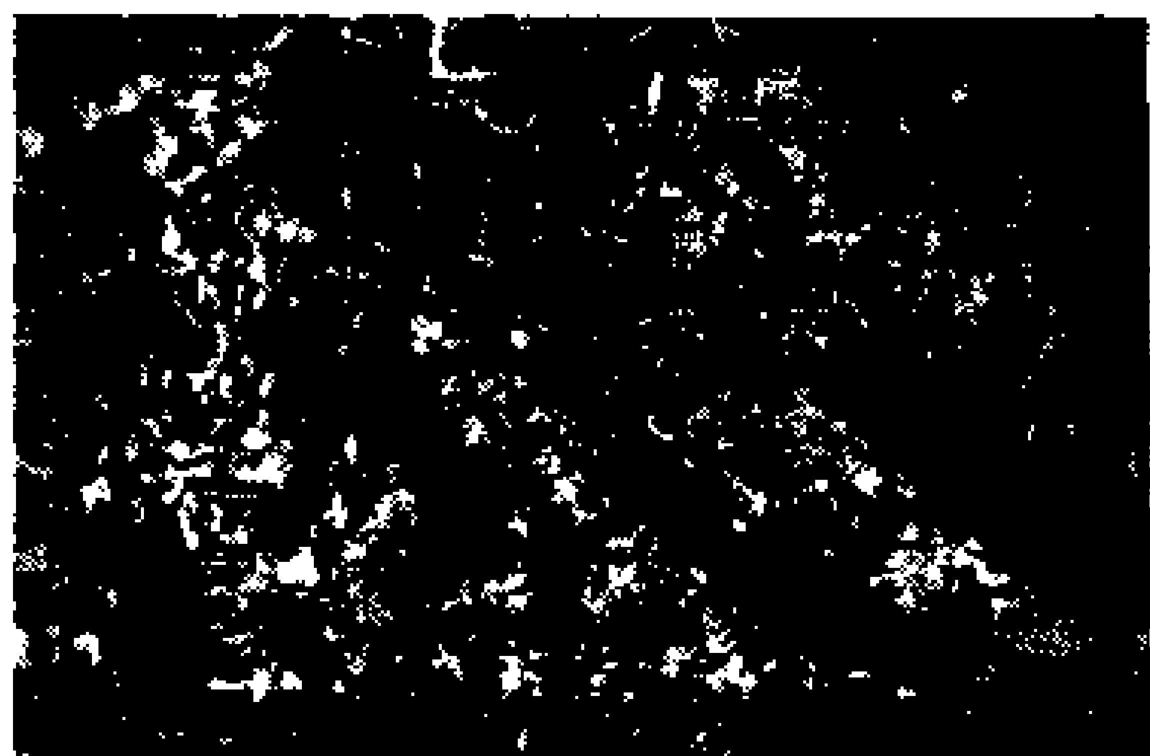
肥城孝堂山郭氏祠画像，另有风貌。全部阴刻，铲线甚粗，刀法熟练，线条流畅。特别对于马的刻划，神态更是生动，在汉代的造型艺术中，技巧上达到较为精练的表现。

山东尚有济宁的两城山，以及安邱、滕县、福山、沂南等地的画像，其中沂南的石刻作品，保存较为完整。

沂南画像石墓位于山东中南部，在汶、沂两水之间。墓分前、中、后三主室，各室都有画像。全墓画像石计四十二块，共七十三幅。据该墓发掘报告①，全部画像可分为四组：

---

① 南京博物馆《沂南古画像墓发掘报告》。



52 击 鼓 山东沂南

第一组为墓门上画像，写墓主生前率领军队打败异族敌人，用攻战图来表现；第二组为前室画像，写墓主身后哀荣；第三组为中室画像，写墓主生前富厚逸乐的生活，其中四幅相连接的出行图是最主要的，其次为丰收宴享图，再次为乐舞百戏；第四组为后室画像，写墓主人夫妇生前生活，有侍女送馔，仆人涤器及备马等，这些作品，反映了当时社会的部分状况，充满了生活气息。

山东的画像中，还有表现铁的生产，滕县宏道院出土的冶铁画像石，生动地表现了锻铁工序的劳动。我国冶铁技术发明很早，远在公元前五世纪时，即有了铁器。汉代全国置有铁官四十九处。山东境内，一度有铁官十二处。汉成帝永始三年，山阳地区的铁官徒数百人起义，更说明山东地区冶铁工场规模之大。所以这类画像石的发现，不仅在美术史上，就是在工业史上都有参考价值。



53 骑 术 山东沂南

河南的画像石，虽然早有发现，却是在山东武梁祠画像石被发现后，才引起了人们的注意。

河南地居黄河中游，是汉



54 冶 铁　山东滕县

族文化发祥地之一。据《后汉书·刘隆传》，东汉之时，河南为帝城，“多近臣”，南阳为帝乡，“多近亲”，当这些皇亲、贵戚以至富商死后，在崇尚厚葬的风气之下，“子为其父，妇为其夫，竞相仿效”，画像石就成为墓室独特的建筑材料而被大量制作。南阳发现许阿瞿的墓葬，死者许阿瞿，“年甫五岁”，他的家人便不惜重金为其建墓并刻画像。至于其他豪贵的墓葬，那就可想而知了

河南画像石刻的出土地点，以南阳较为集中。就南阳为中心，分布在唐河、桐柏、邓县、新县，以及方城、叶县、襄城等处。尚有洛阳、密县、禹县等地，都有不少发现。

河南画像石的题材内容，除了表现歌舞、田猎及车骑出行外，还有不少表现神话与怪异的传说。有的作品，反映了剥削阶级收取租税的场景，密县打虎亭出土的一壁画像石就有这样的表现。南阳出土的画像中，角抵和杂技图常见。角



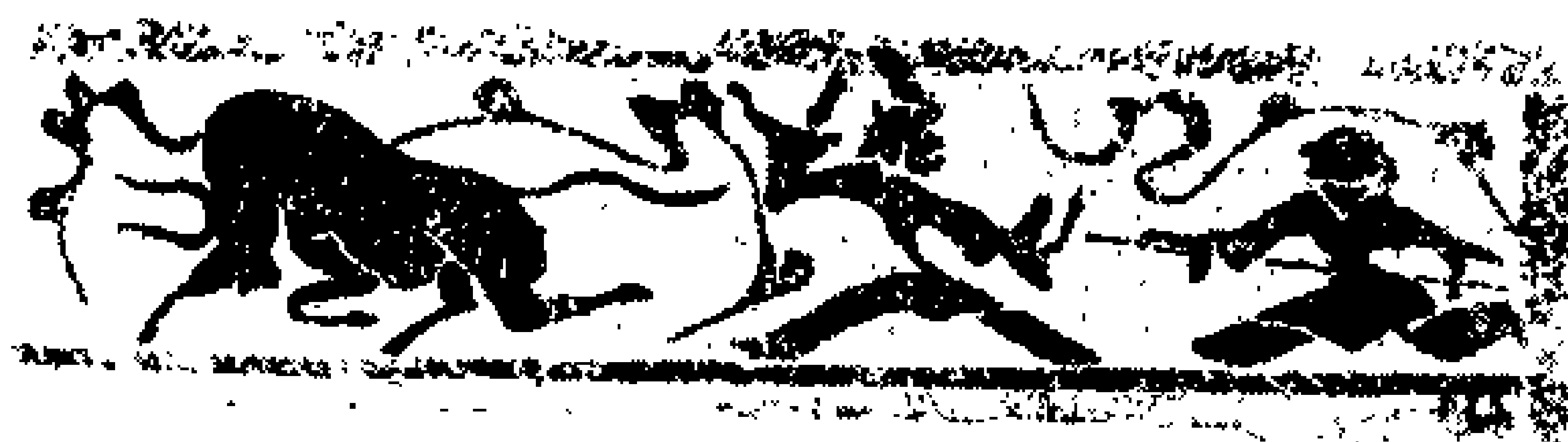
55 车骑出门　河南南阳


56 收 租　河南密县

抵者多著面具，称为象人，刻划生动而有风趣。百戏的画像，表现了顶盘、倒竖、弄丸、耍刀、斗兽、叠案等杂技。南阳画像石所刻的乐器，也很丰富，有瑟、竽、排箫，埙、拍、钲、钟、磬、建鼓等。还刻有由演奏管弦、打击乐器者所组成的混合乐队，凡是长袖飞舞的场面，均有音乐伴奏，正如《南都赋》中的所谓"坐南歌兮起郑舞"，"修袖缭绕而满庭"。南阳的其它石刻，对于一些野兽如虎、牛等的造型，显得格外生动而有气魄，方城东关的《龙虎斗》与《阉牛图》，也可代表。

四川的画像石，又具一种特色。它的分布，大部分在泯江和嘉陵江流域，主要地区在新津、乐山一带。四川的画像石，不少刻于崖墓上。新津的画像石，所刻历史故事与百戏，


57 乐舞百戏　河南南阳



58　角　抵　　河南南阳

如"伏羲"、"女娲"、"孔子问礼"、"荆轲刺秦王"、"鲁秋胡"等，和山东的画像石的题材相类似。在表现上有刻线铲底较浅的，如乐山与新津的画像；有浮雕的，刻像高突，如"乐山享堂所刻，最高有在四十厘米左右的"①。

四川乐山画像，在城郊的肖坝、麻浩、柿子湾和车子乡一带。这些画像都镂刻在崖墓上，崖墓是依天然的崖壁凿成的。画像作风粗放，显得更为简朴。

陕西、晋西的画像石，又具有另一种地方特色。这个地



59　斗　虎　　四川乐山



60　牛　耕　　陕西绥德

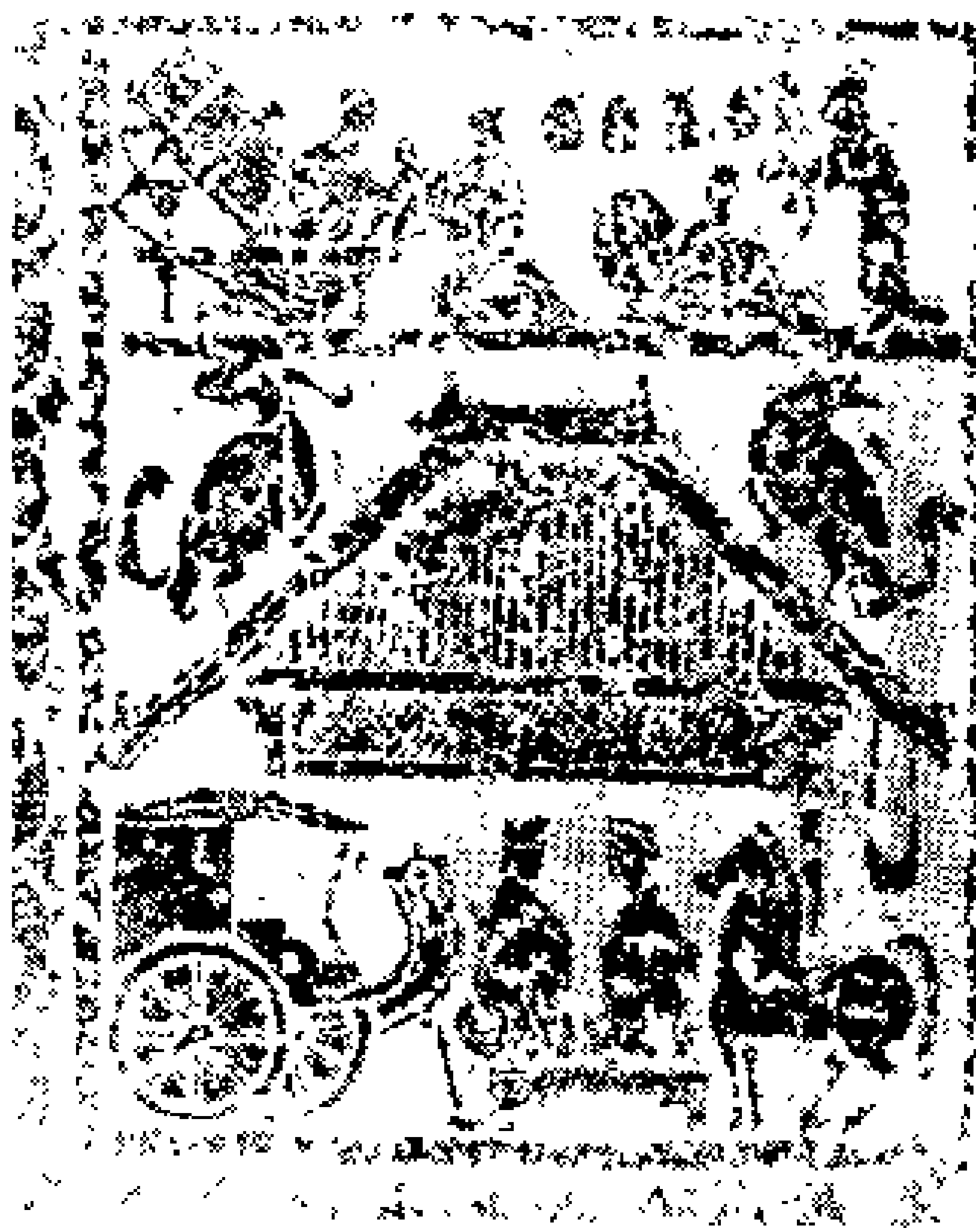
① 闻宥《四川汉画像选集》。



61 农 耕 江苏睢宁

区的画像石，以绥德出土为最多。其他在榆林、米脂及离石等地都有发现。绥德王得元墓画像石，于1953年夏天发现，共二百六十六石，有"永元十二年四月八日王得元室宅"的墓记。刻有五谷遍野，牛羊成群，还有车马、牛耕及宴乐、歌舞的场面。其中牛耕一图，更具有重要意义，这是汉刻中生动地表现了劳动人民生活的作品，与江苏睢宁县出土的农耕画像石，具有同等的价值。

江苏的画像石，近年发现不少，以徐州为中，东到赣榆沿海、北接山东，西至丰、沛，南到睢宁、宿迁。它的艺术风格，和山东南部一些地区的作品极为相似，这是因为在汉代同属徐州刺史部。铜山县青山泉发现的纺织画像石，剔地浅浮雕，值得重视。画面分上下两部分，上部描写家庭纺织



62 纺 织 江苏铜山

的劳动场面，左方刻一织机，织机者回身从另一人手中接抱一婴儿；左方刻纺具与纺纱者，旁一人躬身而立，似为纺织者递传物件，情节被镌刻得如此细腻，在汉代的画像中是不常见的。浙江海宁长安镇，有东汉画像石墓，刻有车马、神仙等，规模不大，但在南方少有，值得重视。

画 像 砖



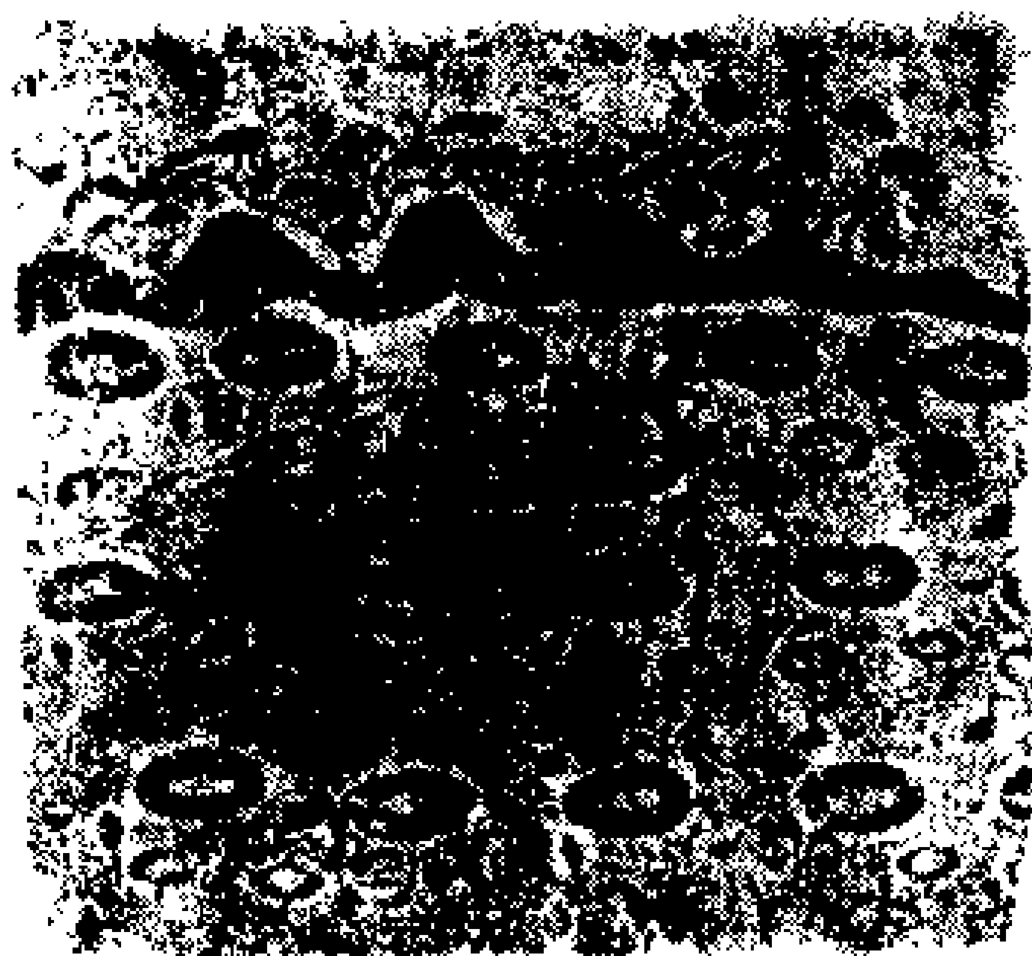
63 弋射、收获 四川成都

汉代的画像砖，在四川、河南有大量的出土，近年在山东、安徽、江苏以至浙江等地也有所发现。其中以四川的画像砖显得最有特色。

四川出土的画像砖，内容丰富，刻划细致而又精巧。成都凤凰山的画像砖详尽地表现了四川自流井盐场的生产过程：盐水从井里汲出，顺着竹筒流到锅灶里，再加煮烧。这些画面既反映了汉代劳动人民的劳动生产场面，也体现了古代劳动人民的聪明与智慧。成都的画像砖，尚有“弋射”、“收获”



64 市 井 四川广德


65 采 莲 四川德阳

图，生动地反映了当时蜀地的农村风光。广汉、彭县、新繁出土的市井图砖，描写了当时市井的部分场面，甚至有的较全面地表现了汉代城市中的市场容貌。尽管这是一种小品性质的美术品，但对于我们了解汉代历史有着很大的帮助。四川出土的画像砖中，有的非常抒情，犹如幽美的山水画，如新都的“莲池”砖刻，池中有莲蓬，有游鱼，有螃蟹，有水鸟，还有二人分驾小舟于池上。又如德阳出土的砖刻“采莲”，也类似这样，皆诗意盎然。在表现手法上，与成都发现的砖刻《弋射图》是接近的。

河南的画像砖中，郑州新通桥出土的空心砖画像，内容比较丰富，有如凤阙图、执彗图、对刺图、奔逐图、射猎图、武士图、乐舞图、吹笛图、摇鼗图、鼓舞图、斗鸡图、驯牛


66 山射图 河南郑州

图、轺车图、山射图、射鸟图、刺虎图、奔鹿图、熊黍图、野猪图、鸱鸮图、兽戏图、朱雀图、龟鹤图、玉兔捣药图、东王公驾龙图、乘龙图等作品，这些内容，散见于其他各地的画像，可见是当时民间流行的绘画题材。



67 熊　　河南郑州

晋宁画像

1956年在云南晋宁石寨山发现的石墓中，有丰富的雕刻品，也还有铜器上生动的画像。有些作品，反映了当时"滇人"农业生产的各种活动，如播种、上仓等，虽然这个地区的少数民族，当时还处在奴隶制的社会生活中，但是它的艺术作品，却与汉代的画像石、画像砖的形象表现，有着相近的作风，尤其与四川地区的画像，作风更为接近。这与汉武帝刘彻开西南地区后，使滇与蜀在政治、经济、文化方面接触频繁是有很大关系的。

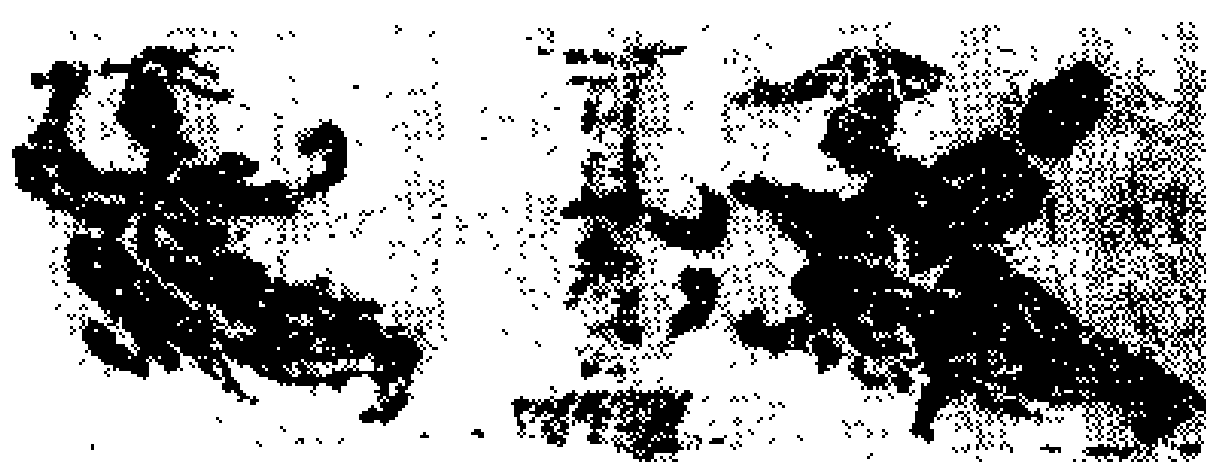


68 播　种　　云南晋宁

画像石、画像砖的表现特点：

画像石、砖的表现，以刀代笔，固然有它的特殊性，但就造型与画面的处理，它与帛画，壁画有着一定的共通性。

在艺术创造上，汉代的画像石刻，善于抓住大体大貌。刘安在《淮南子》中曾提到："寻常之外，画者仅毛而失貌。""仅毛"是注意细小的地方，"失貌"是失去大体。汉代优秀的美术家已经懂得仅仅注意细小的地方会失去整体的道理，因而在形象塑造上，能从大体着眼，并突出表现对象的基本特征。汉刻车马之所以生动，就在于当时的作者能抓住它的大貌大势。出猎场面之所以有气势，舞姿之所以翩跹有致，也由于既抓大貌，又抓对象的运动规律。这种表现，在四川石刻中的"斗虎"、"射鸟"，山东石刻中的百戏，河南画像中的出行等，都是明显的例证。在处理题材上，汉刻还善于抓住情节发展的高潮，加以艺术的夸大。山东嘉祥武氏祠与四川乐山麻浩享堂内的画像中，所刻的"荆轲刺秦王"，沂南出土的石刻"百





69　荆轲刺秦王　　四川麻浩享堂
70　荆轲刺秦王　　山东武氏祠

戏”，山西出土的石刻“农耕”，以及四川成都出土的“弋射”、“收获”画像砖等，都具有这样的特点。把握这些高潮的特点，还在于作者对取势与布势的认识上。势在绘画表现上很重要，虽未见汉人在论画中提到它，但在雕师画家实践中，都已注意到了。有的一壁画像，场面大，人、马、车多至数百以上，作者既要顾到装饰的特点，力求与建筑式样一致，又要充分发挥绘画艺术的表现力，往往在人马排列严整之中，出奇地表达了这些人马在行进中的奔腾气势。

画像石刻的特点，还在于要善地表现并处理大场面。有的壁面很大，而且人事错综复杂，经过巧妙安排，有条不紊，主题明确。山东两城山画像中有一方石刻，分为上中下三段，上段为宴饮，中段为乐舞，下段为庖厨；在描写庖厨的一段，即以庖厨的题意为中心，画面发展为有人去捕鱼，有人用辘轳去打水，有人分头去打猎，有人在宰杀猪鸭。不难理解，所有这些捕鱼、打水、打猎、杀猪的情节，都是围绕庖厨中的烹调而发展的。这种表现，正是我国绘画的传统形式之一，也是丰富并充实画面内容的一种巧妙手法。这种表现，尤其在后世的民间绘画中，获得了较大的发展。

画像石的镂刻方法，有阳刻、阴刻，也有阳刻与阴刻结合的。在陕北发现的画像石中，尚能见到刻石上留有墨线的痕迹。此外，在个别刻石上还可以看出曾涂过朱砂的痕迹。这些遗作，正可以用来证明画像石是先画后刻的。

汉代丰富的画像石刻，各有它的地方特点：如山东画像质朴厚重；河南画像雄健壮实；四川画像精巧俊爽；陕北画像简练朴素。汉代画像，是继承春秋战国时期的传统而发展的。但是，汉刻不是停留在摹仿传统上，而是在传统的基础

上有所创造。汉代的这些艺术，呈现出时代风格的鲜明特征。但是，由于时代的局限，还没有获得更多的实践，所以在"深沉雄大"的表现中，还嫌粗率，人物多取侧面，不善于正面的刻划。透视处理，也还没有一定的法度，不能表现纵深的远近关系。有些画像，还出现"人大于山"的现象。

第七节 小　　结

历史进入到战国、秦、汉的时期，即由奴隶制社会转变为封建制社会。

这个时期的绘画，虽然包括了几个不同的朝代，但是它的发展，都是一脉相承的。

战国帛画和铜器上的镶嵌画像，为秦、汉绘画开辟了道路。汉代绘画在这样的传统基础上得到革新、发展，使它成为一种更加丰富多采的造型美术。

这个时代的绘画，生动地反映了这个时代人们的社会生活和风俗习惯。由于"支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料"[1]，所以在题材内容上，总是以描写封建贵族地主的思想及其生活为主要，但也有一些作品反映了劳动人民的生产活动。

这个时代的绘画，都以当时的封建道德为标准，要求达到"恶以戒世，善以示后"为目的，不少壁画与画像石刻，体现出当时人们的丰富想象力。但作为上层建筑的绘画，在这个时期，也就愈加明显的表现出它的阶级性与时代性。在艺

① 马克斯、恩格斯《德意志意识形态》(《马克思、恩格斯全集》第三卷第52页)

术表现上，力求抓大貌、大势，也能处理较大的场面，塑造出各种不同类型的形象。这个时期的绘画，尚处在稚拙阶段，还缺乏深入精致的表达能力。多数作品，反映出要求充分表现内容而又未能突破某种形式约束的现象。然而这个时期的绘画实践，对于魏、晋、南北朝以至隋、唐绘画的发展，却打下了比较坚实的基础，在中国绘画史上，这是一个"奠基搭架"的时期。

第四章　魏、晋、南北朝的绘画

(公元220—589年)

第一节　概　　况

东汉末年，当兴起的豪强镇压了黄巾军的起义后，接着就冲破了皇室统一的中央集权统治。但在他们之间，又发生了一次规模极大的混战，最后形成了魏、蜀、吴的"三国"局面。及至晋武帝（司马炎）才统一了中国。公元304年，刘渊起兵反晋，到公元316年，西晋王朝就覆没了。从此，以反晋为名的战乱，便转入匈奴、鲜卑、羯、氐、羌五个少数民族豪酋的混战，酿成了历史上所谓十六国的局面。在南方，当西晋覆没，琅琊王司马睿（元帝）占有长江流域，在建康（南京）建立东晋王朝。此后，又发生相继篡位，即为宋、齐、梁、陈，与长江以北的北魏、北齐、北周相对峙，在历史上被称为南北朝时代，至六世纪末叶，为隋文帝（杨坚）所统一。

在两晋、南北朝的混战时期，佛教极为兴盛。统治阶级利用宗教进行他们的统治。魏晋时，佛教有依附于玄学清谈的现象，为士大夫所激赏。东晋一百多年间，寺院建立达到一千七百多所。此后不断扩建，就南朝建康（南京）一地，东晋初几十所，及至梁武帝时，增至几百所。此时南朝佛教进入全盛时期，佛教遂逐渐成为占统治地位的思想体系。当时虽然出现了唯物主义思想家范缜等反佛教的斗争，但是佛教

在统治者的扶持下，它的统治地位不仅仍然没有动摇，而且有所发展。北朝自北魏政权建立以后，佛教获得了进一步的发展。虽然佛教曾在短时期（公元446年至452年）遭受到"灭法"的打击，但在文成帝拓跋濬即位后，又下令恢复佛教，大兴寺院，开凿石窟，雕刻佛像，图绘壁画。孝文帝元宏时，北朝的佛教，更加兴盛。在迁都洛阳后，全国佛寺竟达三万余所之多。佛教艺术的创作，也在此时兴起了一个高潮。

这个时期，正当印度笈多王朝的佛教美术大盛，印度的佛教美术家与美术作品不断东来。我国绘画，在传统成就的基础上，富有智慧的画家们，本着善于吸收外来营养的精神，更促使佛教绘画得到迅速的提高。现存新疆、敦煌、麦积山等地的石窟艺术，体现出当时佛教绘画发展的主要趋势。

这个时期，画家辈出。士大夫如嵇康、谢安、谢灵运等都能画。王羲之是这个时代最傑出的书法家，被称为"书圣"。他所写的《兰亭序》，代表了这一时期书法艺术的高度水平，据说也能作画。这时期的大画家，除了曹不兴及顾恺之、陆探微、张僧繇等之外，还有卫协、张墨、顾景秀、萧贲、刘瑱、丁光、顾野王、曹仲达等，都在各个方面，获得了较高的成就，并作出了一定的贡献，这个时期，绘画的题材范围扩大，山水画已开始成为独立的画科。

中国的山水画，出现于战国以前，滋育于东晋，确立于南北朝，兴盛于隋唐。在文献上，杜预注《左传》，所谓"禹之世"，就有"图画山川奇异"。《庄子》"知北游"篇引述孔子回答颜渊所问，就提到"山林与，皋壤与，使我欣欣然而乐与"！王逸注《楚辞·天问篇》又说"楚有先王之庙及公卿祠堂，图天地山川"，可以说明山水画在此以前即已出现，但看汉魏壁

画，山水画还只是人物画的背景，可是对山水画的进展，作了充分的上阶准备。进入晋代，顾恺之画《庐山图》，戴逵画《吴中溪山邑居图》，戴勃画《九州名山图》等，都能置陈布势，虽然还没有普遍，却在发育滋长。至南北朝，有宗炳撰《画山水序》，王微撰《叙画》，山水画的画理画法，开始阐微发奥。这个时期，如刘瑱画《吴中行舟图》，毛惠秀画《剡中溪谷邨墟图》，以及如萧贲"尝画团扇，上为山川"，表现出"咫尺之内，而瞻万里之遥，方寸之中，乃辨千寻之峻"①，都足以说明山水画的体系在此时期逐渐的确立并成为独立画科。花鸟画方面，根据记载，这个时期的作品是不少的，有如顾恺之画《凫雁水鸟图》，史道硕画《鹅图》，陆探微画《鸂鶒图》、《斗鸭图》，顾景秀画《蝉雀图》、《树相杂竹样》、《鹦鹉》，袁倩画《苍梧图》，丁光画《蝉雀》，梁元帝萧绎画《鹿图》、《芙蓉蘸鼎图》，高孝珩画《苍鹰》及刘杀鬼画《斗雀》等，但还没有对花鸟的艺术表现提到理论上来探讨。这个时期的花鸟画，作为独立画科来说，还处在萌芽的状态。这些花鸟作品，很可能比早期的山水画更带有装饰性，更具有古拙风味。

这个时期，处于社会下层地位的民间画家，当然不乏其人，却不入史册，很少见于著录。

这个时期出现的一些傑出的评论家，他们的论著，在绘画史上作出了巨大的贡献。东晋顾恺之的画论，对后世起了重大的影响。此后南朝宋宗炳、王微的论画山水，南齐谢赫著《古画品录》，南陈姚最著《续画品录》，在绘画理论上都有新的发展；谢赫在《古画品录》中较系统的提出了《六法》，对

① 姚最《续画品录》萧贲条。

后世产生更重大的影响。

第二节　魏、晋、南朝的绘画

魏晋南北朝，虽然是一个战乱动荡的时代，而至晋代，士族兴起，对于当时文化艺术的发展，产生了积极作用。士族在政治、经济上都享受特殊权利，他们从事艺术创作，有传世的教养，有充足的时间，又有比较适合于他们要求的生活环境。所以在这时期，士大夫画家无不积极参与书画活动。也就在这个时期，各种绘画著录，有条理的记下了他们的事迹，并介绍了他们的画艺。

曹不兴

曹不兴（弗兴），三国吴兴人（生卒未详）。于黄武间（公元222年——229年）享有很大声誉，与善书的皇象、善棋的严武，善数的赵达，善星象的刘敦等，被称为吴之“八绝”①。作巨幅画像，心敏手运，须臾即成，而“头、面、手、足、心、臆、肩、背，亡遗尺度”②。相传孙权命其画屏风，误墨成蝇状，权疑为真，以手弹之。说明所画技巧高妙。谢赫赏阅秘阁，见其所画，有“一龙而已”③。赤乌四年（公元241年），康僧会初到建业（南京），曾设像行道。不兴有机会得见这些“西

① 《历代名画记》引张勃《吴录》。
② 载许嵩《建康实录》。
③ 见《历代名画记》所引。他的作品，在《贞观公私画史》中著录，有《清溪侧坐图》、《赤龙・盘赤龙》二卷，《龙头样》四卷，《南海监牧进十种马图》等。

国佛画"，因此摹写，在历史上便有"佛画之祖"的称誉。

卫　协

卫协（生卒未详），西晋时人。善画道释与人情风俗。师法于曹不兴。他的作品，顾恺之称其"巧密于情思"，"伟而有情势"。卫协的画，深得六朝人所重，所以有"画圣"之誉。南齐谢赫论述绘画的发展，便说"古画皆略，至协始精"。谢所说的"古画"，当指秦、汉作品，这里透露，绘画发展至晋，在艺术表现上有所提高。并认为在"六法"之中，卫协都是兼善的。至唐代，还可以见到他所画的《史记伍子胥图》、《卞庄子刺虎》、《醉客图》、《鹿图》、《上林苑图》等。

晋代画家，据谢赫《古画品录》记载，卫协之外，有张墨、荀勗、顾恺之、夏瞻、戴逵、司马绍（东晋明帝）、史道硕等。这些画家，各臻其能，有专长人物画，有专长山水画，有画佛像以至善画骏马。其中成就较大，影响较广的画家，便是东晋时期的戴逵与顾恺之。

戴　逵

戴逵（约325—396）[①]字安道，谯郡铚（今安徽宿县）人，后

---

① 戴逵卒年，见《晋书》。生年未见写明，不过提到孝武帝时，戴被累徵而不就，潜诣王珣处，太元中，谢玄为此事上疏，道及戴"年垂耳顺"，可知公元385年，戴年约六十岁，如此推算，他的生年，当在明帝太宁间。

居会稽剡县(今浙江新昌县),少博学,好谈论,善属文,又能鼓乐,是个多才多艺的文学艺术家。他出身于士族,但终生不愿做官,对于权势,毫不妥协。《晋书》卷九十四载其传略,提到"太宰、武陵王晞,闻其善鼓琴,使人召之。逵对使者破琴曰:戴安道不为王门伶人"。又孝武帝时,朝廷多次召征,他都以"父疾"或其它原因推辞不就。所以在《晋书》本传中,被列为"隐逸",但是他的"隐逸",却又以"礼度自处,深以放达为非道",对向秀、王戎等所谓竹林高士沉酣酒色的作风,表示反对。

戴逵在绘画艺术上,人物、山水,以至走兽都有相当成就。谢赫在《古画品录》中评论他的绘画"情韵连绵,风趣巧拔",他擅长"圣贤"人物画,说是为"百工所范"。还说他是"荀(勗)、卫(协)之后,实为领袖"。

戴逵长于雕塑艺术,他的画名,竟被他的雕塑之名所掩。他学画比较早,而且在少年时就流露出他的艺术才能,据说他在瓦棺寺作画,只有十多岁,有个王长史见到他,对他很是赏识①。又据《历代名画记》载"逵尝就范宣学,范见逵画,以为无用之事,不宜虚劳心思。逵乃与宣画南都赋,范观毕嗟叹,甚以为有益,乃亦学画"。这则记载,说明范从看不起绘画至"乃亦学画",完全受到戴画的启发而所致。于此也可知戴画的不平凡。他画过《阿谷处女图》、《孙绰高士图》、《胡人弄猿图》及《三马伯乐图》等。他画的"七贤"等五幅作品,备受顾恺之的推重。

戴逵在山水画的创始时期,还是一个先驱者,他的山

---

① 见《历代名画记》卷五"戴逵"传略。

水画作，有如《吴中溪山邑居图》、《南都赋图》，张彦远评其“山水极妙”，并非偶然。

戴逵一家善画，子勃、颙都有父风。《历代名画记》引孙畅之所说，戴勃的山水画，甚至胜过顾恺之，至唐代，勃还有《九州名山图》等作品传于世。

顾恺之

顾恺之(346—407)字长康，小字虎头，江苏无锡人，义熙中为散骑常侍，博学有才气。他的为人，说是“痴黠各半”，“好谐谑”，“好矜夸”，却又是“率直通脱”。他的这种作风，正是魏晋名士的思想表现。当他出生之时，王、谢士族正得势力。到了他的壮年，东晋王朝的偏安局势逐渐衰微，士族势力也逐渐减弱。顾恺之的出身是士族，但他的一生和他的学画条件，却未因士族的变化而受到多大的影响。谢安对他的绘画很看重，称赞他的绘画艺术为“苍生以来，未之有也”①。

顾恺之做过大司马桓温的参军，作过荆州都督殷仲堪的参军，后又投奔桓温之子桓玄的门下。总之，在有权势者的门下，做过一段“清客”。他对桓温相当崇拜，桓温死后，他悲伤的说:“山崩溟海竭，鱼鸟将何依。”他跟从桓玄时，桓玄窃取了他的画，他非但不生气，反而用“妙画通灵，变化而去，亦如人之登仙也”来解脱。玄政治上失败，顾恺之脱然无累。

顾恺之是一个早熟画家。二十余岁作江宁(今南京)瓦棺

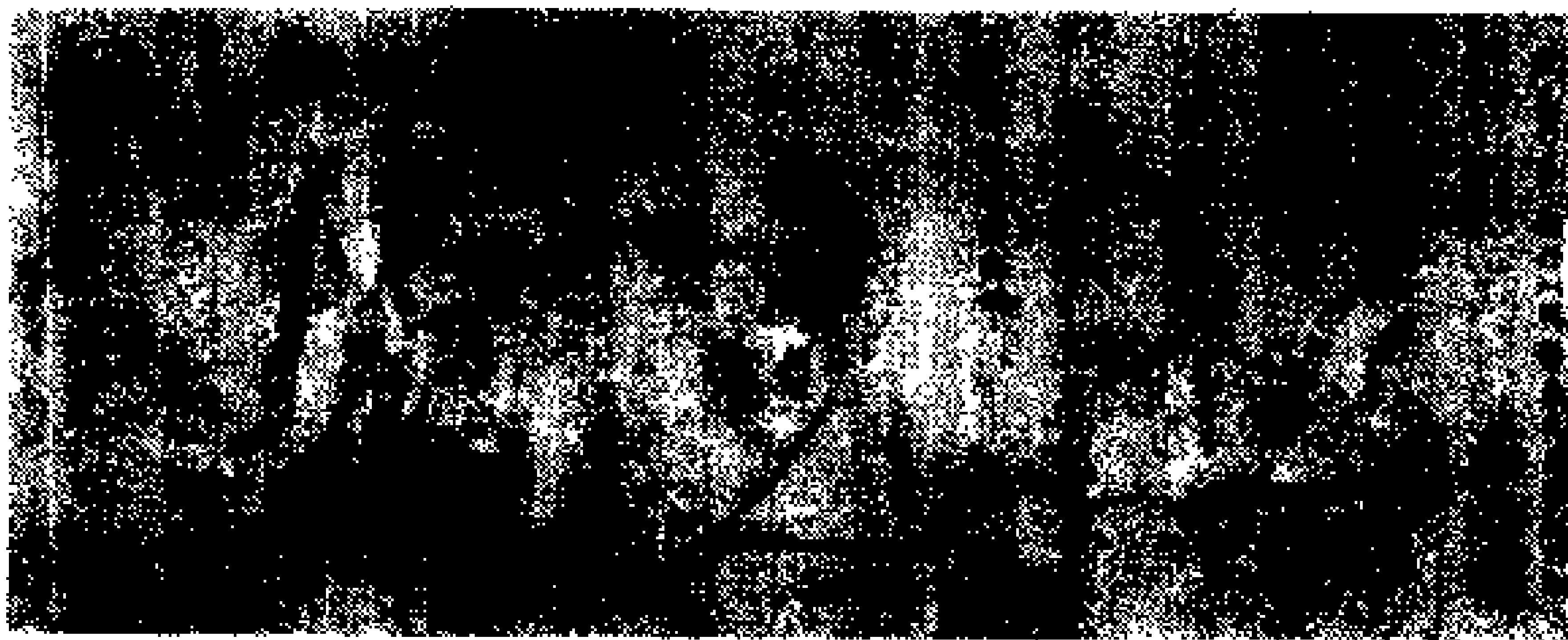
---

① 见《晋书·顾恺之传》。

寺壁画，居然“光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱。①”从此画名大振。他画维摩诘像，据张彦远说“有清羸示病之容，隐几忘言之状”，还以为“陆（探微）、张（僧繇）皆效之，终不及矣”②，说明他在塑造维摩诘的形象上不但下过功夫，而且是有所创造的。

顾恺之与南朝的陆探微、张僧繇，被推为“六朝三傑”。他不仅精于画事，在绘画理论上，也有贡献，他的著作，至今保存下来的有《画论》、《魏晋胜流画赞》及《画云台山记》等三篇，是现存我国较早成篇的画论著作。

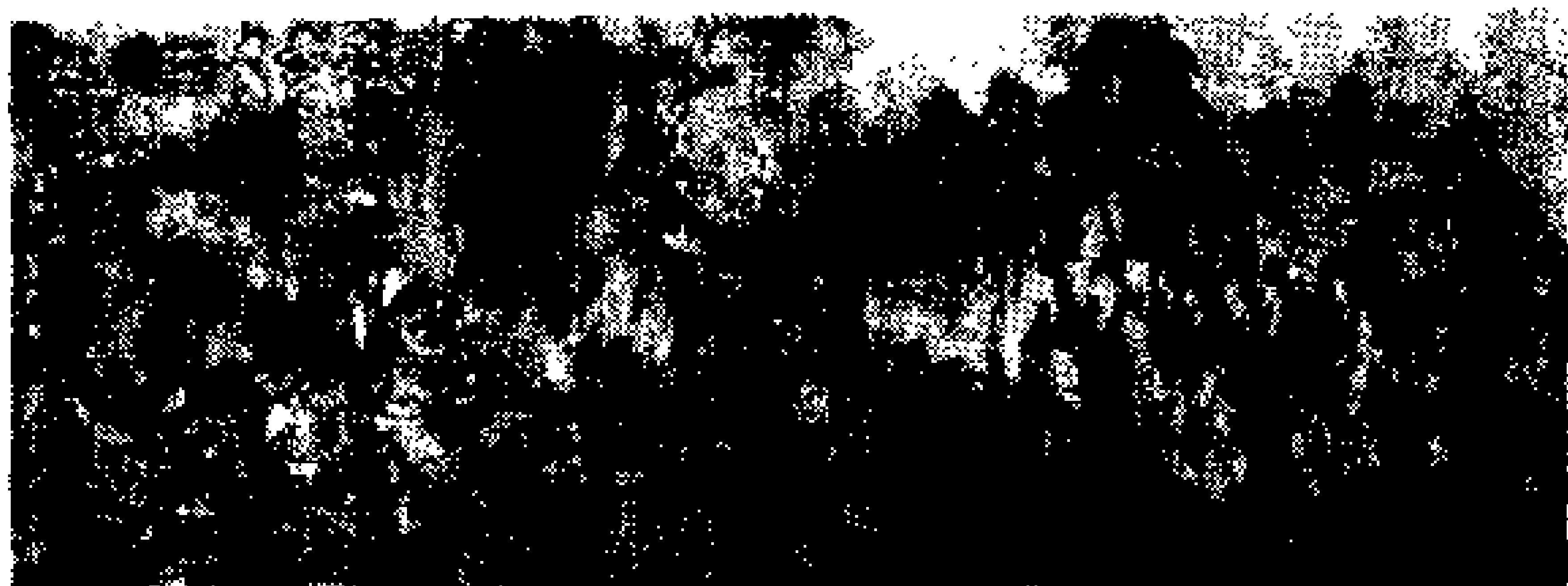
顾恺之的画迹，散见于唐、宋的记载中，有如《谢安像》、



71　女史箴图（部分）　　晋　顾恺之

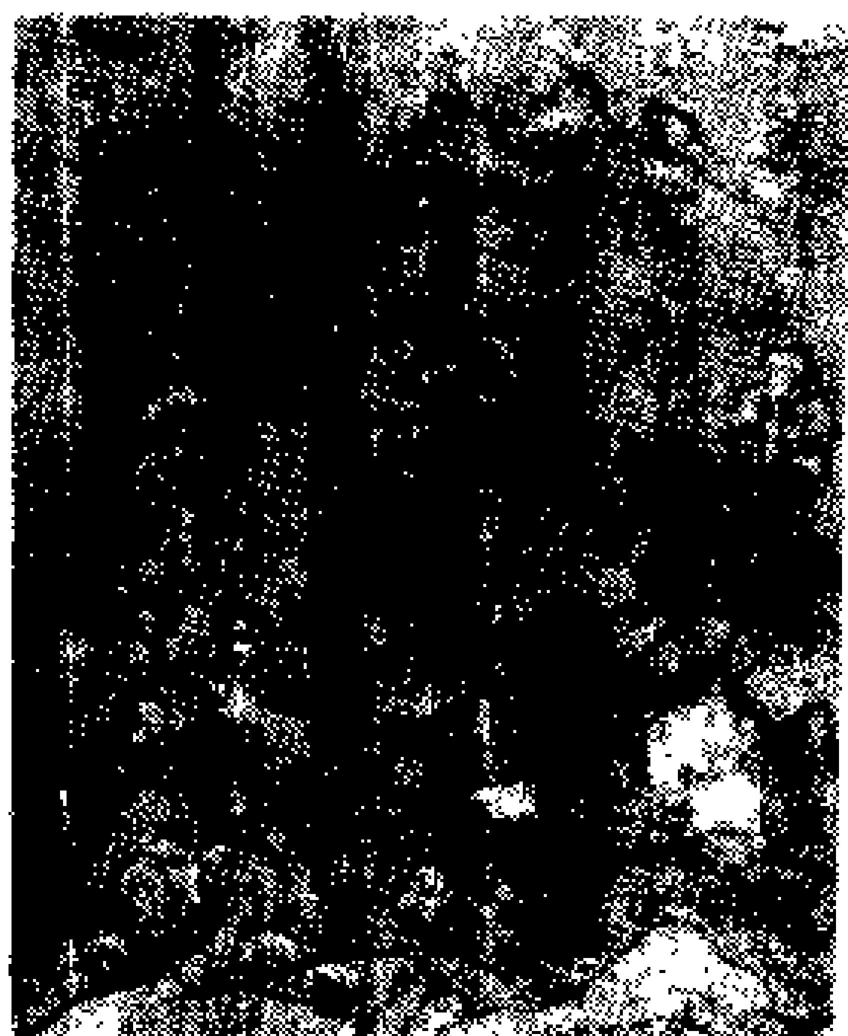
① 张彦远《历代名画记》引《京师寺记》云：“兴宁中，瓦棺寺初置，僧众设会请朝贤鸣刹注疏。其时士大夫莫有过十万者。既至长康（恺之），直打刹注百万。长康素贫，众以为大言，后寺众请勾疏。长康曰：宜备一壁，遂闭户往来一月余日，所画维摩诘一躯，工毕将欲点眸子，乃谓寺僧曰：第一日观者请施十万，第二日可五万，第三日可任例责施。及开户，光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱。”

② 张彦远《历代名画记》第二卷“论画体工用搨写”。



72　洛神赋图（部分）　　晋　顾恺之

《桓温像》、《列女仙》、《维摩诘像》、《雪霁望五老峰图》、《荡舟图》、《笋图》、《庐山会图》、《水府图》、《水雁图》、《中朝名士图》等，至今流传有绪的，有《女史箴图》、《洛神赋图》、《斲琴图》和《列女仁智图》。这些作品，虽然都是后人摹本，但也成为研究我国早期绘画的重要资料。其中又以《女史箴图》与《洛神赋图》最有名。《女史箴图》有两种摹本，一藏故宫，为南宋人所摹；一在伦敦博物馆，传为唐人摹本。



73　洛神赋图（局部）
晋　顾恺之

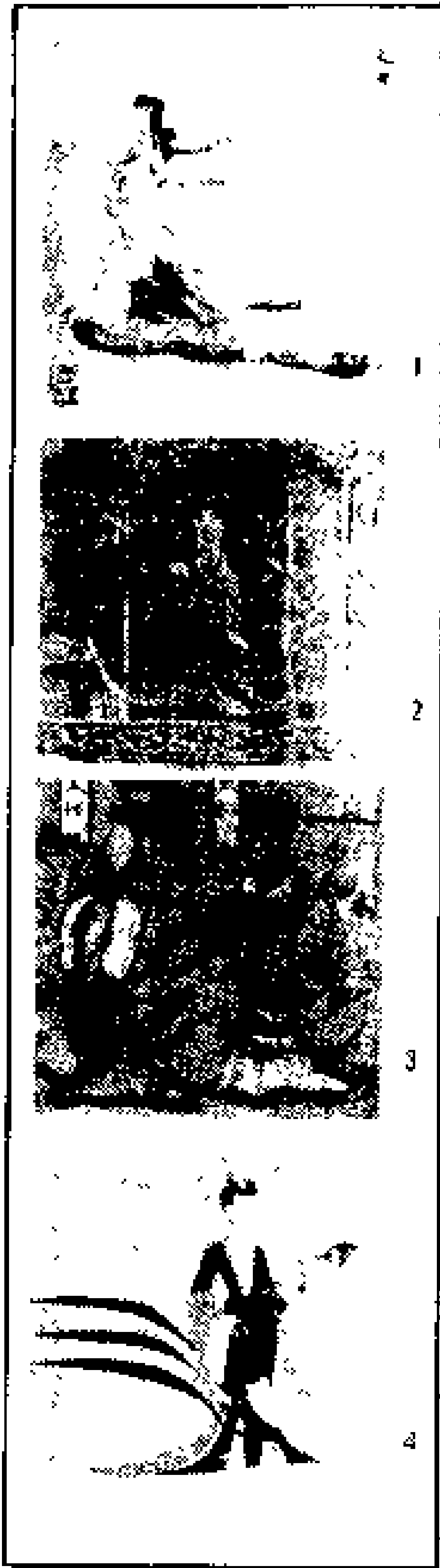
《女史箴图》是顾恺之根据西晋张华（茂先）所撰《女史箴》所画。张华撰《女史箴》，原是以封建妇德来“劬劝”贾后南风，有其政治的作用。而顾恺之画《女史箴图》，当然也寓“劝戒”之意。唐摹《女史箴图》，现存九段，每段题《女史箴》原文，所画“笔彩生动、髭发秀润”。描绘故事情节，以刻描人物精

神为主。如现存第一段“玄熊攀槛”,写冯婕妤挺胸趋前,毅然不惧,与汉元帝的惊惶神色,形成强烈对比。又画“班婕有辞”,写班婕妤的温良正直,与汉武帝的尴尬脸相,又成鲜明对比。据记载,他画裴楷像,在颊上添了三毫,就使形象“神明殊胜”。所以张怀瓘评他:“象人之美,张得其肉,陆得其骨,顾得其神,神妙无方,以顾为贵。”对于人物的描绘,他提出“以形写神”的要求,十分注意刻划人物的内心活动与表情动态的一致性与复杂性。他认为作画,描绘“手挥五弦易,目送归鸿难”。相传他画人物,有时数年不点睛,人问其故,他就说:“四体妍蚩,本亡(无)关于妙处,传神写照,正在阿堵之中。”他的这种创作态度,都是从他的“全其想”,从他的“迁想妙得”中产生的。

顾恺之的画法,张彦远在《历代名画记》中说:“紧劲连绵、循环超息、调格逸易,风

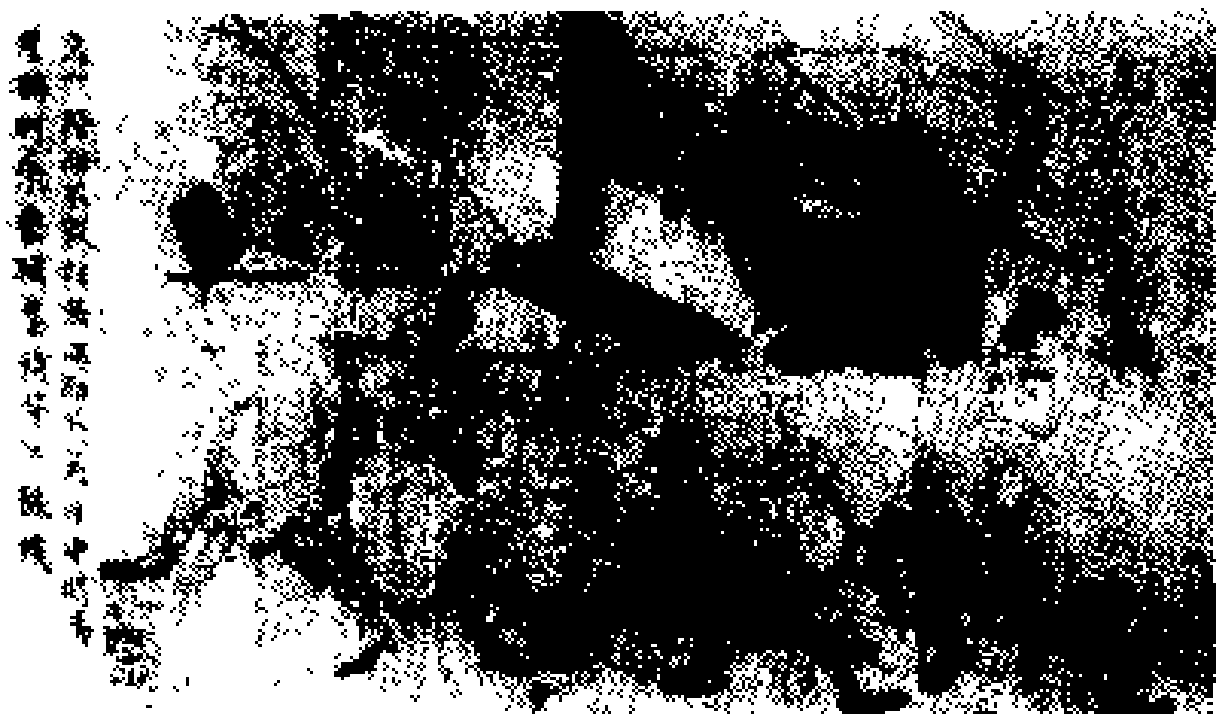
74　东晋、南北朝绘画妇女的形象

1 顾恺之《女史箴图》
2 邓县画像砖
3 北魏司马金龙墓木板画
4 莫高窟西魏285窟壁画(摹本)

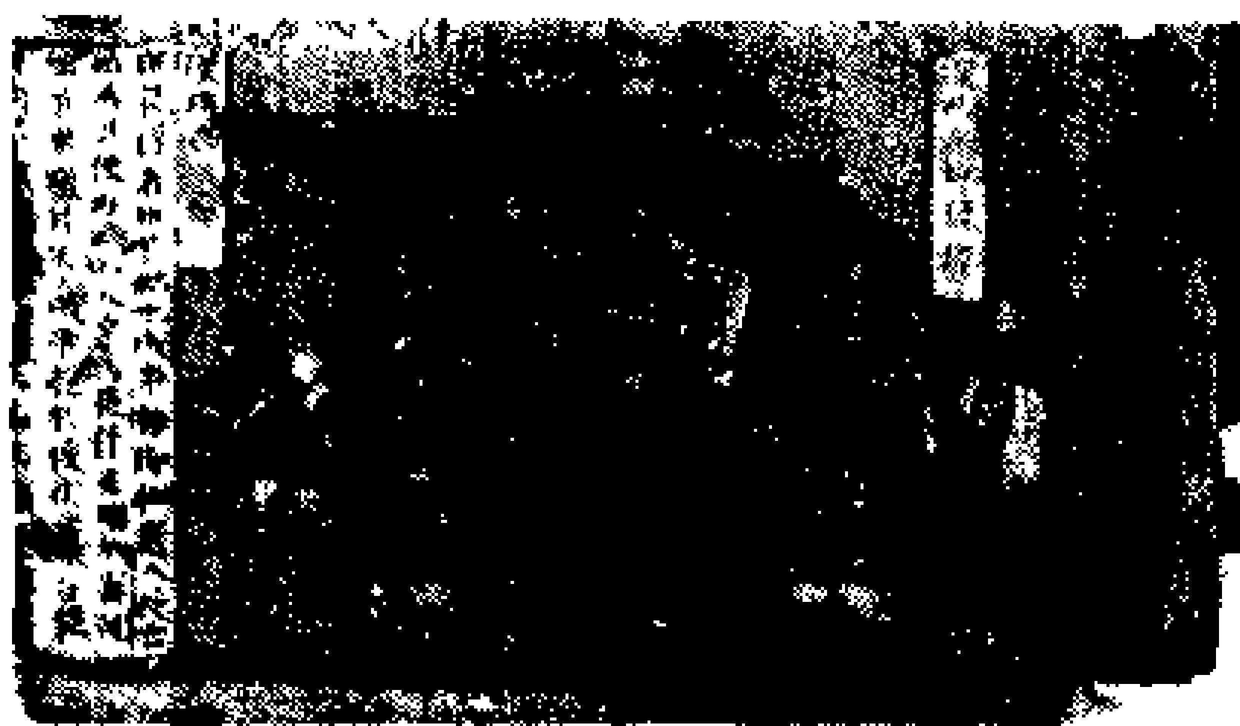


趋电疾。"看唐摹《女史箴图》与宋摹《洛神赋图》的笔法，是有这样的特点。

在绘画表现上，顾恺之继承了传统的方式方法。有些地方，几乎完全沿袭汉画。《女史箴图》第三段"日中则昃，月满则微"，与汉帛画所画天上，布局相似，又所画一人于山边射弩，与郑州新通桥画像砖"山射图"①合。在顾恺之的画作中，还有与时代相近的作品，在作风上仿佛一致。如河南邓县画像砖郭巨画像中的郭妻，山西大同司马金龙墓木板漆画妇女像，以及敦煌莫高窟285窟西魏壁画供养像，在艺术造型上，都与《女史箴图》中的妇女，有着共通的特点。在"班婕有辞"一图中，与司马金龙墓木板漆画在章法上相近。了解这个现象，对于研究



75 "班婕有辞"（《女史箴图》部分） 晋 顾恺之



76 "班婕有辞"（大同司马金龙墓木板漆画、部分） 北魏

---

① 见本书第三章第六节（第64页）"画像砖"插图。

这个时期各个地方的文化交流、艺术融合的问题，有一定的参考作用。

顾恺之为一代宗匠，他的绘画，对当时及后世的影响极大。南朝宋时陆探微即师其画法。此后如张僧繇、孙尚子、田僧亮、杨子华、杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔，以至唐代的阎立本、吴道子、周昉等，无不摹写顾恺之的画迹，受到他的影响。

南朝绘画，有了进一步地发展，在宋、齐、梁、陈的一百六十九年间，仅据张彦远《历代名画记》所载，大小画家七十多人，不少傑出的画家，作出了重大的贡献。

宋陆探微，被誉为"六法皆备"，名振一时。尚有宗炳、王微，长于山水，且有画理著述，影响后世。南齐时，高帝（萧道成）好画，对所藏名画，分其优劣，加以品评，以陆探微等四十二人，分四十二等。此时谢赫著《古画品录》，发展顾恺之论述，创"画有六法"之说，贡献尤大。南梁绘画，是南朝绘画较为发达的时期，特别在佛教绘画方面，进展较大。当时大兴寺院，壁画也特别多。此时画家，尤推张僧繇，为一代大家。南陈为时短促，惟有顾野王，喜画草虫，有名一时。南朝绘画，一方面发展成为宣传佛教的工具，但也注意到绘画艺术可以使"万趣融其神思"，能够达到"畅神"，并作为卧游之用。当时所画的题材内容，分别为佛道画、历史故实画、风俗画、肖像画以及山水花鸟走兽等五类。佛道画作释迦、维摩、天女及"黄帝昇仙"等。历史故实画有孔子及十子弟像、屈原渔父图、苏武图、汉武射蛟图及叶公好龙图等。肖像画比较多，除了画当代的帝王外，不少画当时的士族官僚及名流。

有一件作品值得注意。据《南史》卷三十九刘瑱[①]传载：刘瑱的妹，为鄱阳王妃，夫妇感情极好。后来，鄱阳王为齐明帝萧鸾所诛，瑱妹伤心成疾，医治无效。当时有画家殷蒨[②]，善画肖像，刘瑱便请殷蒨画鄱阳王与"平生所宠姬共照镜状，如欲偶寝"。图成，送给他妹妹看，他妹妹看后骂道"故宜其早死"，于是恩情即歇，病也消除了。说明殷蒨所画生动，感人至深。至于花鸟走兽画，当时有画咏梅图，又有画蝉、雀、鹤、鸡的，更有画虎、马、鹿、龙、孔雀、凫、鸭等。有的专工仕女，长于画绮罗。山水画则有《吴中行舟图》、《剡中溪谷村墟图》等。这类作品，表现了"绿林杨风，白水激涧"，足为士大夫"拂觞鸣琴，披图幽对"。山水画于这个时期兴起，确实有显著的现象。宗炳、萧贲、梁元帝萧绎、陶宏景、张僧繇等，都以各种方法描绘了山川景物，而且有明确的画学思想作为指导。在表现形式上，章继伯作巨幅《籍田图》，绢长三丈。有的作品，已有题记。这个时期尚有一种只勾线，不设色的绘画，被称为"白画"。如袁倩画《天女白画》、《东晋高僧白画》，宗炳画《嵇中散白画》等。绘画除画于帛上外，开始使用麻纸与藤纸。屏风、扇画的形式都已出现。

这个时期，外国画僧来中国的不少，如释迦佛陀、吉底俱、摩罗菩提等，都有"殊体"，在美术交流上产生了一定影响。

---

① 刘瑱，南朝齐，历尚书吏部郎、义兴太守。"时有荥阳毛惠远善画马，瑱善画妇人，并为当世第一"。

② 殷蒨，南朝齐陈郡（河南项城）人。有人以为即袁倩。不确。袁倩或作袁蒨，南朝宋时人。

陆探微

陆探微，吴人（生卒未详）。有名于宋文帝至明帝（公元424—472年）。谢赫在《古画品录》中对他极为推崇，以为绘画"六法"，"唯陆探微、卫协备该之矣"。他是佛教画家，又是杰出的肖像画家。他的创作，据谢赫评论："穷理尽性，事绝言象。"可知他对对象的观察极为谨严，既穷究事物运动的一般规律，又深切的了解事物的特性与状态。在绘画表现上，具有高度的概括能力。后人评述，往往把他与顾恺之、张僧繇并论。唐张怀瓘在《画断》中提到顾、陆、张的创作说："张得其肉，陆得其骨，顾得其神。"这是指他们在作品中所具有的不同特点。说明陆在"骨法用笔"上，有突出的成就。无怪乎张怀瓘又说他"笔迹劲利"如锥刀。至于他的人物造型，是一种"动与神会"的"秀骨清像"，使人"懔懔若对神明"。他的"秀骨清像"是他富有特色的艺术创造，其影响及于后代。陆探微除精人物外，据朱景玄说，也能山水草木，不过粗成而已。

陆探微的儿子陆绥①、陆弘肃，也是南朝有名的画家。陆绥的作品，使人感到"体韵遒举，风彩飘然，一点一拂，动笔皆奇"（《古画品录》）。其他如顾宝光、江僧宝、袁倩、袁质等，都受到陆家的影响。

张僧繇

张僧繇，梁时人（生卒未详）。他所生长的吴中，正是南

① 陆绥，《图绘宝鉴》、《宣和画谱》作"陆绥洪"者误。

方江东士族居住的中心区域。天监（502—519）中，为武陵王国侍郎，直秘阁知画事，历任右军将军，吴兴太守，是六朝最有影响的大画家之一。到了唐代，特别是李嗣真等，对他推崇备至，认为他的绘画，"骨气奇伟，师模宏远，岂惟六法精备，实亦万类皆妙"。相传他在南京一乘寺用天竺（印度）法画"凹凸花"，并设"朱及青绿"诸色，使观者"远望眼晕如凹凸，就视乃平"[①]。这可能是一种建筑上用色彩晕染的图案画。今敦煌莫高窟的藻井图案，亦有"凹凸"感觉的。就因为张僧繇画了"凹凸花"，一乘寺在此之后也被称为"凹凸寺"，足见这种画法在当时很新奇。

张僧繇的成就，还在于"思若涌泉，取资天造，笔才一二，象已应焉"[②]。他的作品，多数是佛教题材，但也有风俗画。他不仅长人物画，而且能画山水、禽兽，还会塑像，是一个多才多艺的美术家。唐人的著录中，记载他的画作如《维摩诘像》、《行道天王国》、《吴主格虎图》、《横泉斗龙图》、《汉武射蛟图》、《梁武帝像》、《梁宫人射雉图》、《醉僧图》、《田舍舞图》、《咏梅图》等传于世。又传说他在江陵天皇寺柏堂画卢舍那佛像，同时又画上孔子十哲像。梁武帝问他："释门内如何画孔圣。"他回答："后当赖此耳。"到了后周武帝灭佛时，"焚天下寺塔，独以此殿有宣尼（孔子）像，乃不令拆毁"。这一则记载说明，"佞佛的人也知道佛教终究压不倒儒教"[③]。

张僧繇的笔法被称为"疏体"，他的用笔用墨有所谓"点、曳、斫、拂"诸法。他在人物画的造型上，与陆探微不同。陆

① 见许嵩《建康实录》。
② 《历代名画记》卷七引张怀瓘语。
③ 范文澜《中国通史简编》第二编。

是"秀骨清像"，张则画"天女宫女，面短而艳"。

张僧繇对于画事，坚韧不懈，姚最说他日夜挥毫，未尝厌怠，数十年间，几乎没有空闲。他的创作活动，在民间留下了不少传说，如画鹰、鹞如生，致使鸠、鸽看见惊飞而去；又说"画龙不点睛，点则飞去"等，说明张画，生动之至。

张僧繇儿子善果、儒童，也善画。评者以为"标置点拂，殊多佳致"，可能在艺术上的创造性不大，所以被评者看作"乱真于父"。

第三节 北朝的绘画

北朝画家，据文献记载，不及南朝之多。这是由于当时文化的发展，南北是不平衡的。只是现存的佛教艺术，则是北朝多于南朝。这是因为石窟较南方的木构寺院容易保存的缘故。

北朝的画家，北魏时有蒋少游、杨乞德、高遵、王由、祖班等，北齐有杨子华、曹仲达、刘杀鬼、殷英童、徐德祖、高尚士、曹仲璞、萧放等，到北周则有展子虔、董伯仁、郑法士、田僧亮、袁子昂、冯提伽等，其中如展子虔、董伯仁、郑法士等，后来都进入隋朝，画史上作为隋代画家论。

在这些画家中，各有成就与创造，也各有影响。如田僧亮画"野服柴车，各为绝笔"，又如刘杀鬼画斗雀如生，名重一时。其中比较突出的，则是蒋少游、杨子华与曹仲达。

蒋少游

蒋少游（？—501年），乐安博昌（今山东长山北）人，敏慧

机巧，不仅能画能雕，而且是一个有名的工程学家，对于工艺美术的设计，很有才能。

蒋少游原是南方人，他居北魏的京都平城（山西大同），是被慕容白曜平东阳（今山东属地）时所俘。初到平城，"充平齐户，后配云中为兵"。一度"以佣写书为业"。及得到显贵高允的推荐，致"补中书博士"的职位，此后就在魏孝文帝元宏朝任事①。当时与侯文和、郭安兴、柳俭等，"并以巧思称"。

北魏孝文帝元宏是竭力主张汉化的少数民族统治者，对当时各族文化的融合起积极的作用。《南史》卷四十七"崔祖思传"中载：永明九年（公元491年），魏孝文帝元宏曾派李道固与蒋少游到南齐（建康）。这时蒋少游的舅父崔元祖正仕于齐，便对齐武帝（萧赜）说："臣甥少游有班、倕之功，今来必令摹写宫极，未可令反。"齐武帝考虑这样做，影响双方关系，未从其言，少游竟带"图画而归"。这也是有关南北朝在艺术上，由政府正式派遣人员互相吸取优长的重要记载。

杨子华

杨子华（生卒未详），于北齐世祖武成帝高湛时（公元561—564年），任直阁将军，员外散骑常侍。他与善画斗雀的刘杀鬼同时得到高湛所重。居于禁中，有"画圣"之称。

他的艺术成就，唐人极加推崇，相传"尝画马于壁，夜听啼啮长鸣，如索水草"。又说他"图龙于素，舒卷辄云气萦集"②。这些神话般的记载，无非说明他所画龙、马很是动

① 《魏书》卷九十一，列传第七十九術艺"蒋少游传"。

② 见《历代名画记》卷八"杨子华"。

人。阎立本评他所画人像，"曲尽其妙，简易标美"，达到"多不可减，少不可逾"[1]的程度。这样的画艺，不但在当时的北朝推为高手，就在南朝也是少见。至唐代，还可以见到他所画的《斛律金像》、《北齐贵戚游宫苑图》、《邺中百戏狮猛图》、《宫苑人物屏风》等作品流传下来。

曹仲达

曹仲达（生卒未详），亦为北齐时的重要画家，本是中亚曹国（撒马尔罕一带）人。后魏以来，凡曹国人居中土的，特为显贵，其中不仅有名画家，还有不少名乐工。据《历代名画记》所载，仲达在北齐，以画"梵像"著称，并官至朝散大夫。

宋郭若虚著《图画见闻志》，在其"论曹吴体法"中，把曹仲达与吴道子并提。他说："曹之笔，其体稠迭，而衣服紧窄"，而"吴之笔，其势圜转，而衣服飘举。"这是美术史上素称的"吴带当风，曹衣出水"的来源[2]。

"曹衣出水"表现出"其体稠迭"，"衣服紧窄"。这两个特点，要直接从曹仲达的作品中去对证是不可能了。但是，在现存同一时代的雕刻或壁画作品上，还是可以间接地窥见其风貌。

曹仲达的绘画，据彦悰说，他是师法于袁倩的，有其独

---

① 见《历代名画记》卷八"杨子华"。

② 郭若虚在《图画见闻志》中提到，所谓"曹、吴"，另有一种说法：曹指吴时的"曹不兴"，吴指宋时的"吴暕"。郭若虚以为不兴之迹，代不复见，吴暕之说，声微迹暧，世不复传，表示此说不可取。

特的成就。至唐代，他还有《庐思道像》、《斛律明月像》、《慕容绍宗像》、《弋猎图》等作品流传下来。唐人以为他的"曹家样"，与张僧繇的"张家样"，都是"别体之作"，并起示范的作用。至于曹仲达如何把外来绘画的优点有机地融化在中国绘画上，还有待进一步的研究。

到了北周，几乎没有出色的画家，有冯提伽，为北平人，官至散骑常侍，兼礼部侍郎，后来因避乱，卖画于并、汾（山西）之间，唐人张彦远见其画，认为"未甚精密"，不过他生活于北方，所画"山川草树，宛然塞北"，还有一定的地方特色。

第四节 石窟壁画

佛教在两晋、南北朝时期，顺应混乱局面，并宣扬一些与战争残杀相对立的"慈爱"、"超度"的"佛法"，所以"深得朝野之心"。因此，当时的统治阶级，只要在混乱之中得到喘息的机会，便大兴佛事。这时天竺（印度）的各种佛派，都已传入中国，更影响了这一时期佛教美术的发展。

北朝佛教建筑，除兴建寺院之外，便是开凿石窟。石窟比寺院保留耐久，因此现存这个时期的佛教绘画，大都见于石窟壁画。

佛教徒立寺造像和图画寺壁，固然在当时为统治阶级服务，而对于中国美术的发展，也起了一定的作用。新疆的吐鲁番、库车、拜城，甘肃的敦煌、天水、永靖以及酒泉、武威等地石窟，都有壁画，特别是敦煌莫高窟，规模宏伟，是我国佛教绘画的最大宝库。这些壁画，不只是在中国绘画史

上，以至在世界美术史上，都有它重要的地位。

两晋、南北朝时期的壁画，除石窟壁画外，寺院壁画本来极为丰富，但随着建筑物的毁灭，即有幸存也不过千不及一。

新疆地区的石窟

新疆库车、拜城等地的壁画。

新疆在汉、唐时代为我国的西域，是古代东西经济、文化交流的地方。吐鲁番旧称高昌国。库车、拜城是龟兹国。这些地方是当时佛教的中心，也是印度佛教传入我国内地的桥梁。随着佛教的发展，新疆一带的佛教美术，就有很大的发展，并且形成了新疆地区佛教美术的独特风格与成就。

现存新疆天山以南的石窟，据1960年左右的调查，总数达六百多窟以上。比较重要的壁画石窟有拜城的克孜尔千佛洞、库车的库木吐喇千佛洞和森木塞姆千佛洞等。在经变[①]、本生[②]故事画中，可以看到当时对当地人情风物的描绘。石窟中的艺术品，在解放前，曾被好多个国家的所谓“考古家”所偷盗，至今疮痍满目。

克孜尔[③]千佛洞，在拜城东约50公里的克孜尔镇附近戈壁悬崖下，现存二百三十五个窟[④]，其中除残破毁坏者外，尚

---

① “经变”是根据各种佛经内容来表现的绘画，又称“变相”或“变现”。

② 所谓“本生”，就是指释迦牟尼降生以前的许多世。本生故事的内容，无非赞美佛的前生如何救助旁人而牺牲自己。

③ 维吾尔族语，称“红”为克孜尔。旧译“赫色尔”，又有译作“赫色勒”、“和色尔”的。此据国务院 1961 年 3 月公布的“第一批全国重点文物保护单位名单”的名称。

④ 此据 1953 年编号，据说 1973 年又发现一个洞窟。共计236窟。

有七十多个窟内保存较完整的壁画。其创作年限，约在东汉末期，废弃时间约在宋元间，前后历史有一千多年。

克孜尔千佛洞壁画，约可分三个时期，早期属于汉魏之时；中期属于西晋南北朝时代；晚期属于隋唐时代。这些不同时期的壁画，瑰丽多彩，内容都以本生故事为主，也有大型的连续性的佛传①图。现今壁画保存最好的是17窟，画有说法图、本生故事等。该窟窟顶画菱形方格，格内画本生故事，有如《尸毗王本生》、《须阇提太子本生》、《睒子本生》等。《尸毗王本生》，是说尸毗王"慈惠"，帝释惧夺己位欲试之，与臣毗首化为鹰鸽，鸽被鹰追食，逃避至尸毗王胁下。尸毗王为救鸽命，自割身上的肉易鸽，以秤量肉，但身肉已尽，还不及鸽重，以至举身上秤。此图上方作鹰追鸽，尸毗王举手作近护状，左一人割尸毗王的股肉。图中人物情态虽然表现得不明显，但可以看出作者想要画出故事的始末。这或许是新疆地区本生画中较早的作品。这些作品的艺术表现，包含了维吾尔族、汉



77 本生故事 新疆克孜尔17窟

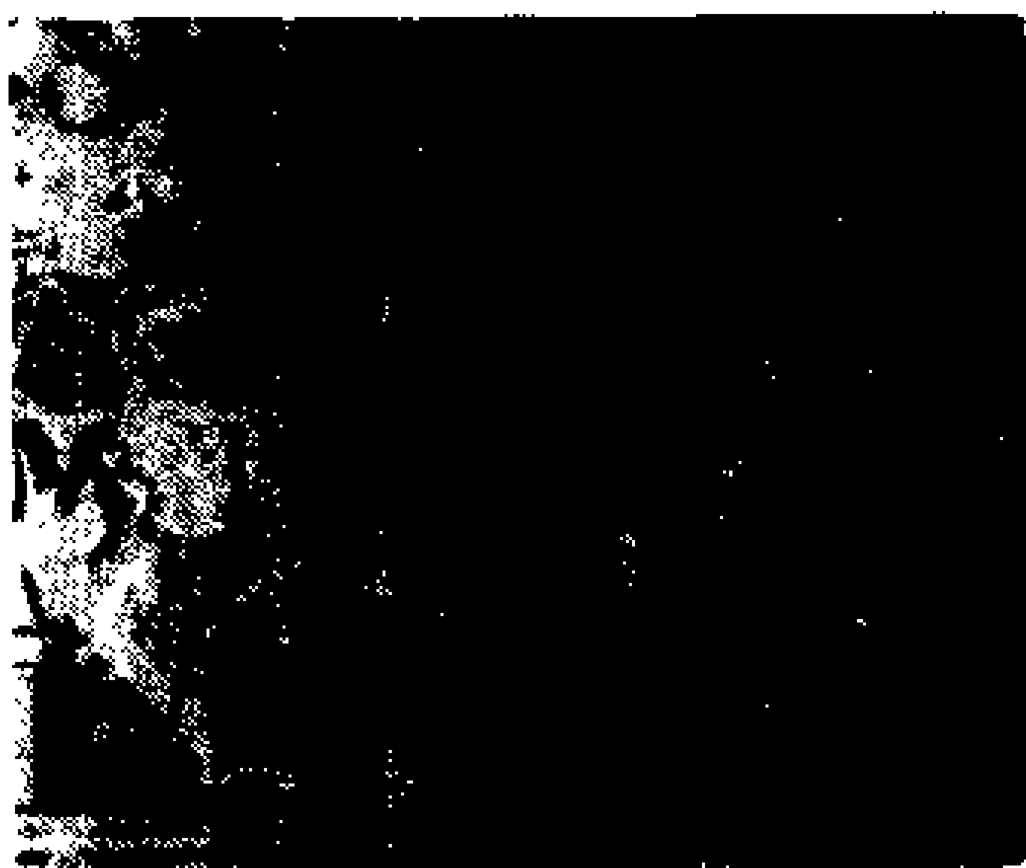
① 佛传是根据《佛本行经》、《佛本行集经》、《太子端应本起经》等佛传的经典，描写释迦牟尼从降生净饭王家为悉达太子至出家成道的一生事迹

族、犍陀罗三种文化的成分。17窟的壁画，是属于早期的创作，有着汉魏时期古拙粗犷的作风。在人物画上，都是用极粗的线条画出轮廓，又以单纯的色彩平涂出身体的细部，有"龟兹画风"之称。敦煌莫高窟的早期壁画，曾受到这种作风的影响。克孜尔千佛洞属于早期洞窟的，尚有47、48、63、69、175窟等。69窟的礼佛图，175窟通道壁上所画的牛耕和耕作，都反映了当时当地的现实生活。



78　尸毗王本生故事（摹本）
新疆克孜尔17窟

克孜尔千佛洞的13、14、38、85、173、175诸窟壁画，相当于两晋南北朝时期。还有如67、107、118、176、186诸窟壁画，当是晚期的作品。这些壁画，随着时代的发展，作品的题材逐渐多样化，在艺术表现上，也逐渐有所提高。到了晚期，佛像的衣饰，大多演变为龟兹人服用的双领下垂的大衣。所画类似现在二牛抬扛的耕作图，还显示出古代新疆各族人民的劳动生活。在用笔上，有了类似纯菜条的变化，用墨用彩，有的俱加烘染，色彩以土红、大绿为主。壁画的起稿，不是用墨，而是用褐色，画山也有了近似皴法的表现。69窟的画法，被称为"湿画法"，作者直接在不涂白粉的泥壁上作画，既使用了有覆盖力的矿物质颜料，也运用了透明的颜料，而且可以看出水分在底壁上的晕散。这种表现，在我国石窟艺术中是别具一格的画法。



79　库木吐喇千佛洞24窟壁画

在克孜尔千佛洞之外，当以库车的库木吐喇千佛洞为重要。其他如吐鲁番的伯孜克里克千佛洞、上峪沟千佛洞，原来都有丰富的壁画，就因为绝大部分惨遭帝国主义者剥离盗运，无几完整。

在新疆，还有在汉代称为楼兰的鄯善，这也是古代佛教兴盛的地区。这个区域内的寺院遗址中的残存壁画，可以标明新疆早期佛教绘画的艺术水平。在鄯善一个重要城址伊循(今且末县属)的密兰[1]所发现的一处方形寺院遗址，时代约在三世纪左右，这个寺院，原有丰富的壁画。本世纪初发现时，在它的东南残壁，犹画有须大拏本生故事。这个故事的内容，据《六度集经》、《太子须大拏经》所说：叶波国王的太子须大拏乐善



80　须大拏本生故事(连环画残部)　密兰废寺壁画

① 密兰，旧译作"摩朗"。

好施，竟将国宝六牙白象也施与了婆罗门。国王震怒，便将他与其妻子驱逐出去，但王子入山沿途，仍然不断施舍，始舍马匹，继舍车辆，最后把自己的两个孩子也舍人为奴。结果被国王出钱赎回，并接太子夫妇回宫。但在这个遗址的壁上，只残留须大拏施舍的象与婆罗门及须大拏为父王所逐，骑马别去等情节。这铺壁画，还留有画工薛太的名字①。这些壁画中人物、车骑、树木，生动真实，明确地表现了它的内容。对人物的描绘，能根据不同人物的身份与作为，塑造出不同的典型形象，对于不同情节中重复出现的同一人物，都能非常准确的画出同一人同一特征的精神面貌。这是新疆早期佛教绘画所具有相当成熟技巧的标志，也是新疆佛教绘画在发展上的一个较好起点。壁画是运用连环画的形式来表达的，这在我国早期壁画中比较稀见。它可以说明本生故事画在我国流行时，除了一种是单幅构图的形式之外，可能就有一种连环画的形式同时存在着。这对研究连续性的故事画的发展，提供了宝贵的资料。

综观新疆地区的这些残存的壁画，与敦煌壁画之间，显然有一定联系。另一方面，在早期的壁画中，有些艺术形象，与印度、巴基斯坦、阿富汗的佛教艺术有关系。一种画着有翼天使的壁画，甚至与罗马初期的基督教艺术，有着一定的联系。但是，这些现象，并不意味着外来艺术代替了本土艺术的成长。从现存作品中看出，当它经过当地画家的融合、创造后，它的表现，显然具有了当地民族风格的特点。这是我

① 向达译《斯坦因西域考古记》第七章"摩朗的遗址"中载：在白象的膈窝上发见了关于壁画画家的一小段佉卢文题记，其上记有画工薛太的名字。"薛太"为译音。

国古代少数民族的艺术创造，也是我国古代艺术遗产中值得珍视的部分。

敦煌莫高窟

莫高窟，在甘肃敦煌县东南的鸣沙山与三危山之间的坡地上。为中国西陲艺术文物的大宝藏，也是边陲民族文化的前驿。

敦煌在汉代为敦煌郡，与酒泉、张掖、武威同为河西四郡之一。后为前凉、前秦、北凉、西凉所据。北魏时统一北方，敦煌更加发达。这个地方，是沙漠中的一个绿洲。自古以来，人口稀疏，但在历史上和地理上都占重要的地位。它在阳关大道的口子上，汉、唐时，凡进出西域（新疆），必以敦煌为发足地。它既是边防重镇，又是文化交流与佛教繁荣兴盛的重要地。敦煌石窟分布在瓜沙二州的有莫高窟、榆林窟和西千佛洞三处，而以莫高窟规模最大，壁画的内容也最丰富。

莫高窟的开凿年代，据唐圣历元年《李怀让重修莫高窟碑》记载，是在符秦建元二年（晋废帝太和元年即公元366年）[1]为乐僔和尚所开创，距今一千六百多年。历经十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、北宋、西夏、元。历代都有建造，而以唐代为最盛。窟内有壁画四万五千余平方米。令人痛心的，这个祖国伟大的艺术宝库，却在二十世纪之初，遭到了英、法、日、美等国的所谓"考古家"、"美术史家"及商人的盗

[1] 据唐咸通六年《莫高窟记》，五代乾祐二年《沙州城土镜》所载，莫高窟的开创年代，有可能在符秦建元之前。

劫与破坏，造成了极大的损失。

莫高窟自北至南，长约1618公尺。现存四百八十六窟①，属于北魏时所建的有三十八窟②。其中以249、254、257、290、428窟及西魏285窟的壁画比较重要。



81　萨埵那太子本生故事（部分）
莫高窟、北魏428窟

壁画的题材内容：

北魏、西魏时期的莫高窟壁画，以佛、菩萨为主；所画本生故事，亦占重要地位；此时佛传故事画，还不多。



82　尸毗王本生故事（摹本）
莫高窟、北魏254窟

本生故事画，以表现"舍己救人"为题材的作品，在窟壁上占了突出的位置。如428窟的东壁，显著地画着萨埵那太子与须

① 此据1960年敦煌文物研究所统计。此后又有发现，今已超过五百窟。

② 此数尚未将北朝洞窟经隋、唐、五代、宋、西夏时改建者计算在内。就计算在内的，如428窟，有原修时代，有重修时代，其中也许有属于北周的作品。有待于进一步研究。



83 得眼林故事（部分、摹本）
莫高窟、西魏 285 窟

达那太子的本生。254 窟，也以同样的显著地位描绘了尸毗王与萨埵那太子的本生。萨埵那太子本生是说萨埵那太子心愿牺牲自己的生命来救一只饿得将死的母虎和七只小虎。这与尸毗王割肉换鸽命是同一种主题的作品。

这类作品在当时极为流行。257窟北魏时所作的"鹿王本生"与285窟西魏时期所作的"得眼林故事"，都是同样宣传善恶报应的思想。

"鹿王本生"故事，写一个人在林中打猎，误坠水中，被九色鹿王救起来，那人长跪感谢，鹿说：可不用谢我，只要你不向人说出我在此地就是了。那人回去，于途中见到一张布告，说摩因光王的王后因梦见美丽的九色鹿，国王张贴了一张悬赏捕捉九色鹿的告示。那人为了自己得利，就去报告，并带领国王的人马前去捕捉九色鹿。鹿把事情经过告诉摩因光王，王十分感动，宣



84 鹿王本生故事（部分、摹本）
莫高窟、北魏 257 窟

布以后任何人不能再去杀鹿。而那人呢？便落得满身生癞，口发恶臭，王后也"恚盛心碎"而死。



85 降魔变 莫高窟、北魏428窟

在北魏、西魏时期，现存敦煌莫高窟的壁画，还没有篇幅宏伟的经变，有的只是降魔变、本行变、涅槃变数种。428窟降魔变，绘释迦佛坐于正中，与佛作对的魔王波旬站立在他的膝旁。波旬带着三个叫"可爱乐"、"能悦人"、"欲染人"的魔女及其他手执兵器的魔众，想用武力威胁或用美女来媚惑释迦佛，但是释迦稳如泰山，心色不动，于是魔王技穷。此时大地震动，波旬昏倒于地，三魔女亦变成老丑之妪，其余魔众各就溃散。画以单幅的形式，表现了故事发展中的各个过程。这种作品，主要以塑造释迦的形象为主，故事情节的表现显然是附属的。这种作品，与249窟的"说法图"，内容虽有不同，在表现形式上却有



86 说法图 莫高窟、北魏249窟

相近的地方。

此外，还有供养人的描写。供养人本身就是现实世界的人物。所以从供养人的画面上，使我们了解到那个时代各个阶层人物的服饰、礼制和某种生活情况。

壁画的表现特点：

莫高窟北魏、西魏时期的壁画，是佛教艺术传入中国之后现存较早的绘画作品，早期的佛教壁画，还不免有粗野犷达的作风，但是莫高窟在这个时期的创作，表现出气势雄伟。254窟的萨埵那太子本生故事的描写，无论是人物的表情与动作，以至配景的处理，都是生动而又毫无疏忽地进行了刻划和布置。在这幅画的中部，作者突出的描绘了饿虎如何贪婪地吸吮着人血，人又如何"勇敢"的成为"慈善"的牺牲品。257窟的鹿王本生故事画，更是严密的描写了画中的各个情节。在构图、色彩的处理与运用上，都巧妙的构成并增强了这个以善恶果报为主题的表达。鹿被自然的表现出一种富有人格化的神态。当摩因光王由溺人带领追来时，鹿是如何理直气壮的站立着向国王诉说了他的一切经过。这幅鹿王本生故事画，是莫高窟有此题材的唯一作品，值得注意的，鹿被表现出这种倔强的性格，在东方的石窟壁画中，只有这幅壁画是作如此刻划的。



87　鹿王本生故事(部分)
莫高窟、北魏257窟

作为佛传或本生故事画的配景山水，如428窟萨埵那太子本生画与须达那太子本生画的群山，似有极简单的皴法。249窟窟顶所画的狩猎与285

窟窟顶下四边的苦修图，都画有崇山茂林，颇具气势。但是在这些表现中，都还存在着“人大于山”的稚拙现象。



88　佛传故事（部分、摹本）
莫高窟，北魏 290 窟

在表现手法与艺术风格上，有民族传统，也有外来的影响。而继承民族传统，是莫高窟壁画表现的主要方面。

290 窟窟顶前后披的两幅佛传故事画，写释迦牟尼佛乘象入胎至成道的二十六个场面；428 窟东壁的本生故事画，那种以横幅缀为上下数层的带状形式，正是我国汉代武氏祠画像石中所表现的一种传统作风。这种表现，不受时间与空间的在造型艺术上的局限。它可以自由自在的本着主题要求，根据题材内容，作尽情的表达。

在佛与菩萨像的表现上，当时的画像，都有创造性的加上了转动飘举的锦带和乱坠的散花，使形象显得在庄严中带有活泼，在沉寂单调的场景中产生流动、丰富的感觉。这种表现，也都和我国传统的表现形式相联系。

在设色上，如 257、272、275窟的壁画有用土红色作底的画法，这在嘉峪关新城、酒泉下河清和崔家南湾魏晋壁画墓中早已出现。又河西魏晋墓壁画作画的初步，先用土红色的线描起稿，莫高窟北魏壁画的起稿办法，正与它相同。

其他如描写四神、飞廉(风伯),描写虎、马、鹿、羊,描写楼阁、城池等,与我国汉魏时所画题材相同。敦煌早期壁画中在神兽四周布满流动的云气,与河西永昌东四沟墓墓室壁画白虎图相似。285窟窟顶所画的飞廉,为汉代错金器、漆器以及汉墓壁画中所习见。又285窟苦修图中所画的山嶽,与集安洞沟舞蹈冢中所画,在风格上有相似的地方。

壁画的外来影响:

在早期的壁画中,都保留着中印文化交流的明显迹象。在这些壁画中,如佛传故事与本生故事,它的内容都传自印度的佛教经典著作,但壁画中的佛、菩萨以至伎乐人,在服饰的装束上,往往半为中国式,半为印度式,然而佛身上的半裸袒以至她的体态,却多有因袭外来的式样。所饰"卐"字形的花纹,就完全保留着印度的式样。在其他表现方法上,如以浓重的色彩来分层分面,以及加强立体感的推晕方法,都属"天竺晕染法"。

敦煌艺术,既受印度笈多王朝都教艺术的影响,也与犍陀罗(今巴基斯坦境内)的佛教艺术有关系。敦煌佛教壁画艺术形成与发展,总的来说,它还是在本民族的文化基础上,经过无数傑出画家的融洽、革新和创造的。

天水麦积山石窟

麦积山石窟在甘肃省的天水。为秦岭山脉的西端。由于这个山峰"望之团团,如民间积麦之状,故有此名"[1]。麦积

① 见《太平广记》中的"玉堂闲话"。

山的开凿，其确实年代，尚待查考。但据五代《玉堂闲话》所载，此地曾经"六国共修"，并说"自平地积薪，至于岩巅，从上镌其龛室神像"。所谓"六国"，可能从唐向上追溯，历隋、北周、西魏、北魏至后秦的"六代"。所以拟其开凿年代约在后秦(384—417)时。山高142公尺，据近年勘察统计，现存龛窟和摩崖雕刻计一百九十四窟。龛窟在山之东崖和西崖。在东崖的龛窟里，主要的有涅槃窟、千佛廊、散花楼上七佛阁、牛儿堂及中七佛阁等。在西崖的峭壁上，主要有万佛堂(碑洞)、天堂洞及127号窟。在这些龛窟中，有着不少生动的壁画。

公元五世纪的佛教壁画，除了新疆和敦煌等地的石窟之外，那是极少有的。但在麦积山石窟的壁画中，便有着属于这一时期的作品。

属于魏或北周时期的壁画中，主要的作品集中在西崖的127号窟，但也散见于东西崖的其它洞窟中。这些壁画有佛教故事画、本生故事画，其它如车马、飞天、供养人等。

从数量来说，麦积山石窟，远不及莫高窟的丰富。但其表现作风，却有它本地区的艺术特色。因为麦积山的地理环境，与当时的莫高窟有所不同。它不是处在靠域外的边疆，而是比较接近中原，所以在吸收民族民间传统与受外来影响的情况也不同。西崖127号窟前左壁下方所画的骑射，和同一窟中藻井壁画行猎图，都是场面宏伟的作品，虽然已剥落不堪，但所表现的那种豪迈生动的气派，还给人以强烈的感觉。行猎图的中部为骑射狩猎，有用弓箭的，有骑马的，有步行的，山兽飞鸟都在仓皇的逃跑，狩猎者在追逐，都能作到生动尽致的表达。

在东崖散花楼上七佛阁龛上的飞天，这是一种装饰性的壁画。作者根据生活中所体会到的人的各种活动，然后加以想象，因而把飞天画作有直立的、俯冲的、俯首的，也有卧式、跪式的，不论采取哪种姿态，都充分地表现出飞动的气势。90号窟的左侧壁上，画有两个男性的供养人，那种形象的塑造，在南北朝的陶俑上固然可以看到，但是这两个供养人的表情，却富有另一种情趣的生动刻划。

麦积山的石窟壁画，如果与莫高窟同时期的壁画作比较，可以看出它的表现手法与风格特征，所受外来的影响要少一些。特别是在供养人和马的形象塑造上，充分发挥了民族、民间传统的特色。有些作品，在色彩的运用上，竟能"点黛施朱"而达到"轻重不失"的巧妙。西崖127窟所画的武骑，作"施朱"、"染绿"的方法。有些作品，若与东北集安古墓壁画比较，还可以看出此时期各地画家在继承民族传统的同时，有着它们共通的特色。





89　武骑图　　麦积山，北魏127窟
90　武骑图　　集安高句丽墓三室冢

在甘肃地区的石窟，除莫高窟、榆林窟、麦积山石窟外，在临夏永靖有炳灵寺石窟，在武威有天梯山石

窟。炳灵寺石窟发现西秦时期的壁画①。这些壁画在169窟内，它的内容，大多是简单的《说法图》及供养人像。面像敦厚坚实，体态丰满健壮，这些壁画是在继承汉晋以来绘画传统的基础上，并吸收外来艺术的优良部分，用平易近人的手法来表达的。



91　说法图　　炳灵寺石窟、西秦169窟

武威天梯山石窟，在武威城东南六十公里处的祁连山中②，即文献上所记"凉州南百里崖"石窟。开凿时代当在北凉，为沮渠蒙逊时创始，至隋、唐续有兴造，及西夏、元、明、清皆有重修。原第一窟，修建时代为北凉至北魏，西壁第一层尚残存北魏壁画，以土红涂底，千佛皆坐式，墨线挺劲，并作叠晕式晕染。原第七窟东壁，也还残存北魏壁画贤劫千佛，其余有唐、西夏和元代残存的作品。

第五节　墓室壁画

墓室壁画，已发现不少，有如甘肃嘉峪关的魏晋墓，云

① 甘肃省文化局文物工作队第二次调查简报(《文物》1963年第10期)。该窟有建弘元年(公元420年)的题记。

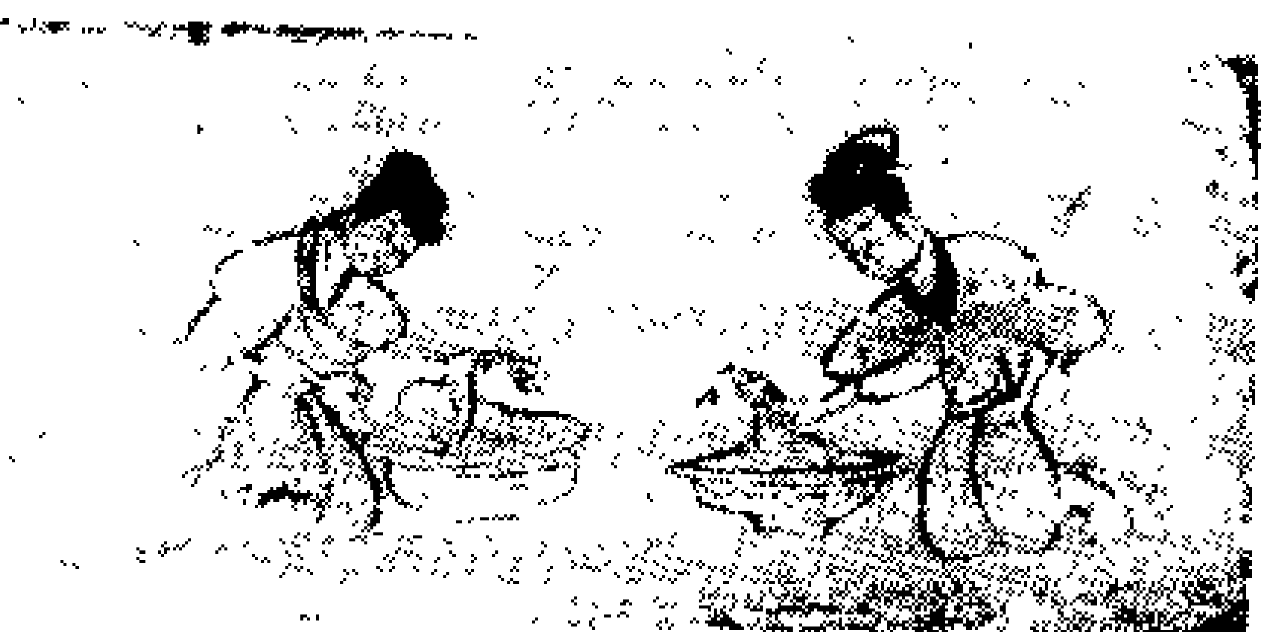
② 天梯山石窟，今没于黄羊水库，窟内的塑像与壁画，已全部迁移。



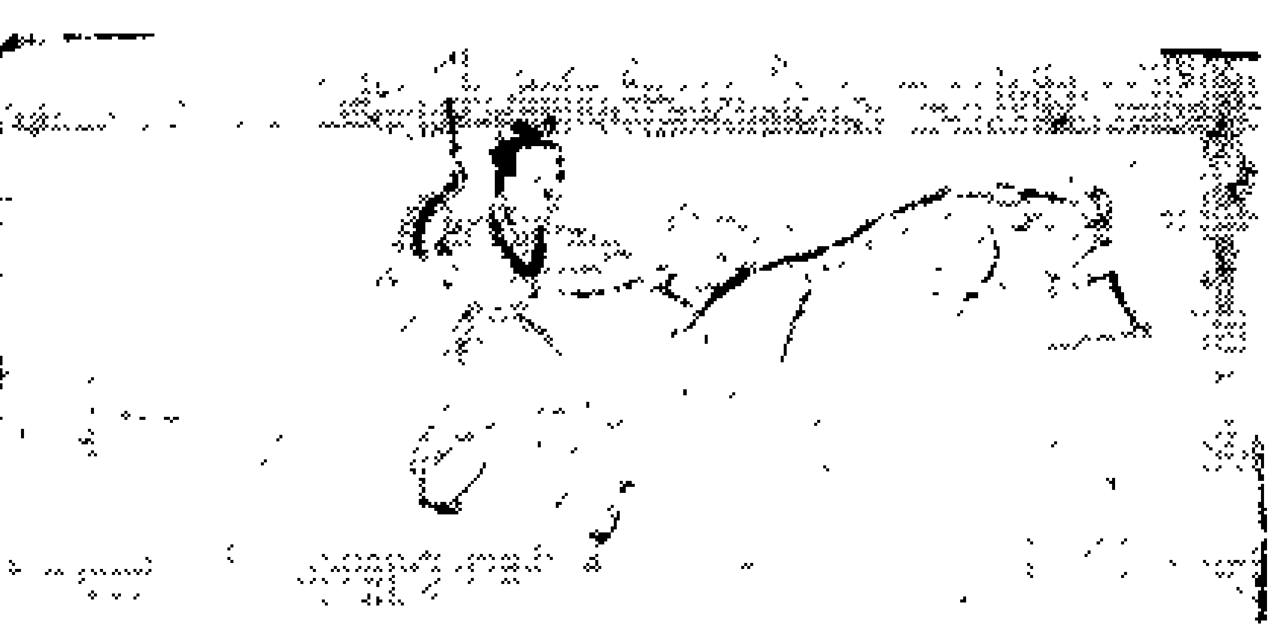
92　放　马（嘉峪关）　魏晋



93　牛　车（嘉峪关）　魏晋



94　烫洗家禽（嘉峪关）　魏晋



95　屠　猪（嘉峪关）　魏晋

南昭通后海子东晋墓，江苏镇江东晋画像砖墓，河南灵宝晋墓，河南邓县刻印画像砖墓，江苏南京、丹阳的南朝大墓，陕西咸阳张湾北周建德元年墓，以及在东北有高句丽时期的吉林集安通沟壁画墓等。这些作品，形象地补充了这个时期的画史记载，也使我们具体地了解到这一时期的绘画水平。

嘉峪关魏晋墓

甘肃嘉峪关市东约四十里的戈壁滩上，近年发掘了一批魏晋墓。内有大量的画像砖。每块砖的横面为画面，以白灰作底色，墨线勾描，填以赭石、石黄、白色、浅石绿、浅赭石等色。有的施以硃红。画像砖作上下四层或五层排列，皆画墓主生前有关的事。绘有农桑、畜牧、井饮、庖厨、屠猪、宴饮、林园、狩猎、屯垦、营垒、出行、奏乐、博弈、放马、放牛、播种、打场等，多方面地反映了这个时期河西地区的生活面貌。尤其对一些生活中的人事描写是很细致的。

这批古墓的绘画，用笔粗放，既写实又写意，出笔较为自然，画的风格，保存了东汉的特色，与东北辽宁汉墓壁画也有相似之处。说明这些绘画，不但具有传统风格，也说明这个时期的我国文化艺术，从东到西有着明显的共同点。

昭通后海子东晋墓

后海子壁画墓在云南省昭通县城东北二十华里。根据墓室壁画的墨书铭记，知道此墓主人姓霍，字承嗣，其时代是

在东晋太元十一年至十九年间(公元386年——394年)①，所画以北壁为中心，描绘墓主人像。东壁、西壁为墓的左右壁，形式大体对称，东壁画有十三人组成的执幡仪仗队行列与骑披铠甲马队的行列，西壁画有汉族与少数民族部曲的形象。在这些画像的上部，还画有青龙、白虎、雀、鹤、喜鹊及云气。这些壁画，无疑是带有宗教的色彩，但也反映了当时汉族与彝族人民的现实生活。《华阳国志·南中志》中提到"夷汉部曲"，想来便如这些壁画所画的样子。其余如画墓主人、侍从、家丁等人物的服饰形象，以及仪架上的仪仗等等，也都为研究东晋时期的社会生活，提供了珍贵的资料。



96 仪仗队(云南昭通墓壁画、摹本) 东晋

此墓壁画的方法，有用竹或木的"柯子"起稿，亦有直接以彩色线勾划而成，所用颜色，有墨、朱、黄、赭、白等，画法古朴粗略。艺术性并不高，技巧不及集安通沟古墓壁画。但有两点值得重视：一是此墓壁画，有些描写，与通沟墓室壁画类似，与早期佛教绘画在某些形式

① 墨书铭在北壁墓主人像右上方，原文在"十"字下因石灰剥落残缺两字，所以具体哪一年已不可知。详云南文物工作队的《云南省昭通后海子东晋壁画墓清理简报》(《文物》1963年12期)。

上相近。这种表现还不在于画中绘有莲心之类的东西，而最为明显的，还在于北壁描绘墓主人的那些作品，主人的形象被画得特别大，而所画左右的侍从与下部十多个家丁，不仅画得小，而排列的形式，与新疆早期壁画中的说法图，多少有些相近，说明这个时期的墓室壁画，它在表现形式上，可能与佛教绘画有一定的联系；二是从壁画的题材与风格上看，特别与汉代的四川画像石刻有传统的承继关系。从而说明古代自汉武帝(刘彻)开辟西南地区以后，滇、蜀之间在文化方面的关系是相当密切的。而且也说明汉族文化与当地土著文化融合，又很自然地产生了当地艺术的地方风格。

镇江东晋墓

江苏镇江的东晋画像砖墓。墓在镇江市郊西南四公里多，位于池南山南麓的山坡上。据墓砖纪年，得知为晋隆安二年(公元 398 年)。出土文物，与绘画关系较大的是十种五十四件画像砖。它的内容，一是汉以来常见的"方位神"，即苍龙、白虎、朱雀、玄武，计二十四件。另一是神怪，多与《山海经》合，在汉代画像石或是肖形印中所常见，如"人首鸟身"、"兽首噬蛇"等。画像具有浮雕性质。墓中装饰这类题材的画像砖，用作镇魔辟邪，是当时社会敬神思想的一种反映。

东晋时期，司马氏王朝偏安江南，北方士族纷纷南下，尤其是那些大族，趁着他们得势的时机，各自强占江南的肥沃土地和山川。晋墓的发现，大规模的虽不多，但是零零落落的在江苏、浙江一带的不少，有"太康"、"永宁"、"太宁"、"建元"、"兴宁"、"太元"年号的墓砖出土。抗战时期，上虞东关发

现过"太宁壁画墓"，墓虽小，但墓内残存人物及凤鸟之类的彩色壁画。

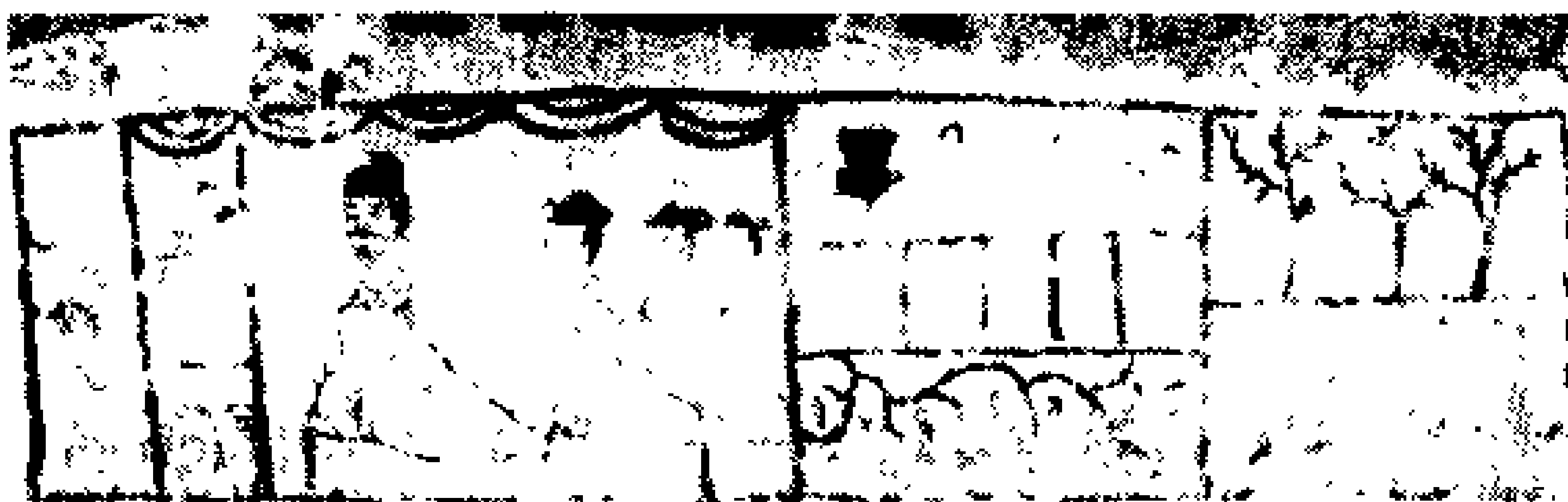
吐鲁番哈喇和卓北凉墓

新疆吐鲁番哈喇和卓地区，近年发掘了数十座墓葬，其中就有五座壁画墓。

哈喇和卓古墓群，位于火焰山南麓，高昌故城的东北。古墓分布于山麓前的砾石滩上。所发现的五座壁画墓，属于北凉时期。画有墓主生前的生活。所画《家事图》可以代表。五座墓发现的壁画，表现形式，大体相仿。其画风与我国内地魏晋墓中的壁画一致。这些壁画，不单是研究北凉以来高昌社会生活习俗的形象材料，而且与天梯山石窟的那些残存壁画一样，填补了北凉画史上的空白。

邓县彩色画像砖墓

河南邓县学庄的南朝墓，位于邓县城西北六十里的湍河



97　家事图（新疆吐鲁番哈喇和卓 98 号墓壁画）　北凉

西岸。墓用特制的刻印画像砖筑成。画像砖有三十四种不同的内容，每一砖是一个完整的故事画，如商山四皓、郭巨埋儿、老莱子娱亲等，画砖上并填涂红、绿、紫等七种颜色。墓的券门上，还保存了较为完好的彩色壁画。壁画全高3米，宽2.7米，每边门宽0.6米。壁画用笔流畅，中间上部画一兽首，状极凶猛。中部两旁各画飞仙，衣带飘举，一持炉，一散花。下部左右边各画一守门人，手持宝剑，头带冠巾，朱红上衣，皆有须，双目炯炯有神。墓葬的时代，当在南朝刘宋时①。比之南京、丹阳所发现的南朝画像砖墓要早一些。其中施彩画像砖的画风，已如前面所述，不但近似东晋顾恺之，而且与山西大同北魏司马金龙墓出土的木板漆画以及敦煌莫高窟285窟西魏壁画供养像有着很相近的地方。南北朝的社会是因战乱动荡而且被各个封建统治者割据的，可是在绘画艺术上，它还不是因为有这样的情况而完全隔断交流，前面提到北魏蒋少游至南齐，果然"图画而归"，也透露了南北艺术的交流情况。



98 门 卫（邓县学庄墓券门壁画） 南朝

① 该墓时代，尚有四种说法：一、"可能是南北朝"，二、"东晋至萧梁"，三、"东晋太元十一年至陈太建十二年"，四、"以宋、齐两代可能为大"。



99 战 马（邓县学庄墓画像砖） 南朝

丹阳、南京南朝墓

丹阳的南朝墓在胡桥与建山。胡桥这座大墓，据认为是南齐景帝萧道生夫妇合葬的陵寝。全部墓葬除印砖壁画外，尚有十种不同花纹图案和三十三种不同文字符号的阳纹模印的墓砖。墓葬壁画，都砌在墓室东、西两壁，分布在两壁的上、中、下各部。壁画有《七贤》、《骑马乐队》、《羽人戏虎》等。画以老、庄思想为指导，反映了对神仙、对玄学清淡的崇尚。胡桥大墓的《竹林七贤》画像，虽然大部残缺，但联系建山大墓的壁画，可知所画为嵇康、阮籍、山涛、王戎、阮咸、刘伶、向秀及荣启期。画这个题材，自东晋至南朝以后，代不乏人，在南京西善桥南朝大墓壁画中，便有这样的作品。

南京西善桥墓室南北两壁中部各有印砖壁画。这两壁作品，与丹阳南朝墓一样，据"估计是先在整幅绢上画好，分段刻成木模，印在砖坯上，再在每块砖的侧面刻就行次号码，待砖烧就，依次拼对而成的"①。

① 《文物》1960年8、9合期南京博物院、南京市文物保管委员会报导。





100　高逸图(南京西善桥墓室砖印)　　南朝

两壁共画八人，南壁绘刻嵇康、阮籍、山涛、王戎四人，北壁绘刻向秀、刘伶、阮咸、荣启期四人。画中并绘刻各种同根双枝形的树木，嵇康左旁绘银杏一株，阮籍之旁绘槐树，山涛之旁绘垂柳，并有松树、阔叶竹等。人物席地而坐，情态、服饰均不相同。所画简朴，砖印线条，相当流畅。可谓"画体周瞻"、"体韵遒举"之作。其中以山涛、王戎、刘伶刻划最有神气。山涛头裹巾，赤足曲膝坐于皮褥上，一手挽袖，一手执耳杯，表现出一种饮酒沉思之意。王戎则一手靠几，一手玩弄如意，仰首，曲膝，赤足而坐，其前有瓢尊与耳杯，瓢尊中尚浮一小鸭，写出了王戎"不修威仪"，似有醉意之态。所绘刘伶，又是一种情态，露髻，曲一膝，赤足而坐，一手持

耳杯，一手作蘸酒状，生动而多趣地画出了他的嗜酒；特别是写其双目凝视杯中，更刻划了他有"视名醪而心醉"的特性。

丹阳和南京的四个南朝墓，尤其是所画"七贤"与荣启期的那幅《高逸图》，不但在内容上，而且在格式上都一样。当时的绘画，在唐人评论中，常常提到某家"样"，所画"七贤"，其实是一种"样"的传统形式。东晋的戴逵、顾恺之、史道硕，南朝宋的陆探微，齐的毛惠远，都画过"七贤"。又据《历代名画记》卷五、卷六所载，顾恺之与陆探微，不但画过"七贤"（"竹林像"），而且还画过"荣启期"。可知南朝壁画的《高逸图》，其源流出自晋代。

画"七贤"与荣启期的这种表现形式，不但在南朝，至唐代的创作中还被作为范本。晚唐孙位所画的《高逸图》，画中的人物，现存四人，有可能原来画的就是"七贤"中的"四贤"。孙位《高逸图》的构图形式，横幅，树石与人物相间，人物席地而坐，与江苏南朝大墓所画的"七贤"与荣启期的章法，采取同样的方式，无疑是出于同一种画本。所以南朝墓的这些壁画发现，正为这一段绘画的发展探讨，提供了难得的新材料。

通沟壁画墓

通沟在吉林省的集安，是古代高句丽曾经建都之处。在历史上，高句丽和我国关系极为密切，在文化上有不可分割的联系。

高句丽古墓，已发现的有二万余起，其中有壁画的四十多所。这些古墓，有石筑的，也有封土的。《三国志》"魏志·

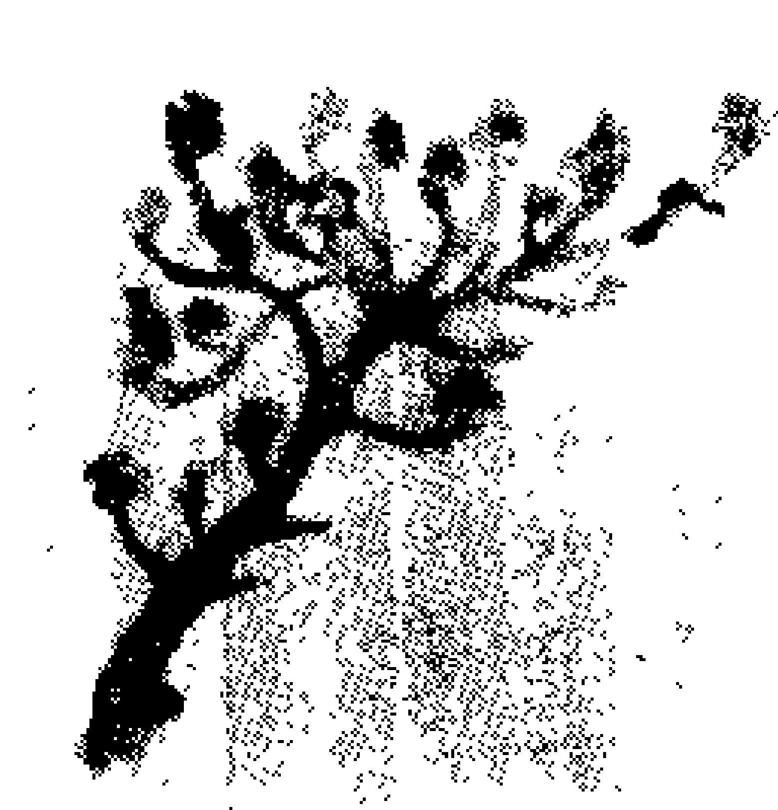
东夷传"上所说，"积石为封，列种松柏"，指的就是这一带地方的石筑墓。可是所发现的壁画，大都在封土墓中。



101　角　抵（通沟古墓壁画）

通沟的高句丽古墓壁画，在"舞蹈冢"、"角抵冢"、"三室冢"、"四神冢"、"环纹冢"、"散莲花冢"等十多处。所绘内容，一种是反映社会生活，有乐舞、宴享、传膳、庖厨、弹琴、吹长角、狩猎、武骑、角抵等。另一种是描绘"四神兽"的，画青龙、白虎、朱雀、玄武四个动物为东、西、南、北四方的"方位神"，这在汉代绘画中是常见的题材。

这些壁画中，"角抵冢"画二壮士，裸着上身，正在交手相搏，为当时当地风俗的反映。虽未尽脱尽稚拙的表现，但



102　树　鸟（通沟古墓壁画、摹本）



103　莲　花（通沟古墓壁画）

笔力已见雄健，且能生动地写出人物的情态。

也就在“角抵冢”中，还有树鸟的描写。图中有一树，枝干欹斜，枝头栖四只动态不同的小鸟，带有花鸟画的特色，是发展汉代壁画的具体表现。此外，在“舞蹈冢”中，还画有莲花，也带有花卉画的风味。在这个时代，花鸟画已出现，只不过没有作品被保存下来，这种树鸟、莲花的表现，当是花鸟画在发展过程中初具面貌的作品。



104　狩猎图（通沟古墓壁画）
105　狩猎图（莫高窟、北魏249窟壁画）

通沟古墓的壁画，它在创作上与其它各地的绘画表现，有着一定的关系。比较明显的，如“三室冢”中的武骑图与麦积山127号窟壁画武骑图，又“舞蹈冢”西壁的狩猎图，与敦煌莫高窟249窟所画的狩猎，在艺术表现上，都有相近的地方。

高句丽的这些墓室壁画，还透露出一定的宗教观念。在“三室冢”中画有身背有后光的“乐天弹琴”，以及那些莲花的描绘，很可能是佛教绘画初传东土①，

① 佛教传入高句丽是在高句丽小兽林王二年，即公元372年时，是在高句丽迁都平壤以前，也正是通沟这些古墓建造之时。

这个地区的民间艺人将这种形式较先用到了墓室上。这些古墓的壁画，它在表现手法上，基本上继承了汉代的传统。作品都以墨线描绘，然后加以色彩。所用颜色不出朱、赭、黄、石黄、石绿数种，间用白粉、深紫及青色。在运用朱、绿、黄、赭来点缀人物的衣饰，这在汉墓壁画中所屡见。但是，不可否认在这些艺术表现上，也有着高句丽人民的创造。

第六节　晋、南朝的绘画理论

魏、晋、南北朝时期，无论在哲学上、史学上、文学上，都有丰富的理论著作，充分说明这个时期的文化发达。绘画理论方面，东晋顾恺之的画论，南齐谢赫的《古画品录》等，都是重大的贡献。这些理论著作，与当时的历史发展有联系，也受到当时文艺上各种学说直接的或间接的影响。

《论　画》

顾恺之的画论，由于有唐代张彦远《历代名画记》的征引，得以流传至今。他的画论有《魏晋胜流画赞》、《论画》和《画云台山记》等三篇，是绘画史上一份重要遗产。

顾恺之具有朴素的唯物主义的美学观点，他肯定艺术是客观现实的反映。他以为画家必须通过对客观现实的认识，然后才能达到"以形写神"的艺术效果。他在《魏晋胜流画赞》中提到的"迁想妙得"，就具有这个精神。因为"迁想"，就必须尊重客观事物的变化。所以顾恺之认定"空其实对"，就会产生"大失"的错误。他强调画家须有"人心之达"，要求画家通

达人情事理，熟悉人的生活，了解人的内心世界，这是不可忽视的问题。他所评的“小列女”、“醉客”或“壮士”，都是根据这个要求进行论述的。

顾恺之对于绘画的表现，还提出了“以形写神”、“置阵布势”的见解，他的这些画论，重大的意义，还在于给谢赫的“六法”论奠定了理论基础。即是说，“六法”论的提出，或由顾恺之的理论而加以发展起来的。

《古画品录》

谢赫所著的《古画品录》，在绘画史上是一个重大贡献。他在这本书的序言中提出的“六法”，在中国画学上是较早又较有系统的绘画要旨。所谓“六法”，即是“一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写”。

在“六法”中，谢赫首先提出“气韵生动”是“六法”中最重要一“法”，概括了“骨法用笔”以下四者的表现特质。对于“气韵生动”，谢赫虽未作任何解说，但是他对许多画家的评论中，约略的提到了。如评卫协、顾骏之、晋明帝、戴逵、丁光等，就说是有“壮气”、“神气”、“生气”、“神韵”、“神韵气力”等。指的是绘画形象所是现出来而能感动人的一种力量，和所表现出和谐的节奏与悦目的风致。在艺术上，是给予人的美的感受的重要方面。唐代张彦远在《历代名画记》的《论画六法》中说：“今之画，纵得形似，而气韵不生。”这是说，一幅作品，塑造出形象，未必“气韵”就“生动”。接着他又说：“以气韵求其画，则形似在其间矣。”这说明一幅“气韵生动”的作品，

必然具备着形象的美好与正确，位置经营的巧妙、妥善等。所以在“六法”中虽有“骨法用笔”与“应物象形”，还要以“气韵生动”为准则。一件绘画作品，总会给人一个总的印象，也就是作品的主题思想、形象塑造、情节变化以及构图、色彩等各方面，给予人以整体的，而又具体的感受。谢赫提出来的“气韵生动”，简言之，也就是指这些而言。在当时，绘画批评，与文学界相似，是一种漫无标准的现象，钟嵘曾指出：“观王公缙绅之士，每博论之余，何尝不以诗为口实，随其嗜欲，商榷不同，淄渑并泛，朱紫相夺，喧议竞起，准的无依。”谢赫的《古画品录》以及南朝姚最的《续画品录》，应该与刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等，看作同是这个时代比较先进的文艺理论著作。

谢赫的理论，固然有顾恺之影响的部分，而就“画品”的体例而言，无疑是在萧道成品画的基础上写出来的。据《历代名画记》卷一“叙画之兴废”中记述：“南齐高帝，科其尤精者，录古来名笔，不以远近为次，但以优劣为差，自陆探微至范惟贤四十二人，为四十二等，二十七秩，三百四十八卷。”谢赫也以“优劣为差”，把所录的画家不以先后为序而分为六等。

谢赫生长于南朝宋武帝大明（公元 459 年前后），至梁中大通四年（公元 532 年）左右。是一个有名的肖像画家，姚最在《续画品录》中评其“写貌人物，不俟对看，所须一览，便工操笔。点刷精研，意在切似。目想毫发，皆无遗失，丽服靓装，随时变改。直眉曲鬓，与世事新”。而且还说像创遗了“别体”，曾画过《安期先生图》与《晋明帝步辇图》。既是有名的画家，又是绘画的评论家。

《画山水序》

在谢赫之前，顾恺之之后，南朝宋有宗炳、王微，他们所写的《画山水序》、《叙画》，也是这个时期重要的画论著作。

宗炳（375—442），字少文，河南人。他的家风是崇尚隐逸的，对于佛理，深有研究，和当时的高僧慧远、慧坚都有交往。生平喜好山水，爱远游，每到一地，往往流连忘返。当他归来时，便把自己游履过的山川，“图之于室”①，作为卧游。他所著的《画山水序》，对山水画理有较深刻的论述。他提到了“以形写形，以色貌色”。同时又提到作画必须“应目会心”，必须“万趣融其神思”，而且要求“不违天励之丛”。然后“披图幽对”，就会觉得有无比的“畅神”，这是把山水画看作能开拓人的精神世界的艺术，也是他对山水画创作的一种积极要求。

在宗炳的这篇只有五百余字的论文中，还提出了绘画表现的透视问题，他说：“且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。令张绡素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。是以观图画者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。如是，则嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图矣。”在绘画表现还没有很好解决透视法的时候，宗炳创透性的提出了这些透视上的最基本的法则，对于绘画的“置陈布势”，自然是一个很大的帮助。

---

① 见《宋书》本传。

《叙 画》

略迟于宗炳的王微（414—443）字景玄，琅琊临沂人。他所撰的《叙画》，具有一定的理论价值。他在这篇不到四百字的议论中，着重的阐明了画家在艺术创作上，应该充分地发挥主观的能动作用。指出绘画“本于形者融，灵而变动者心也”。他认为作画不能只限于目之所及。强调“一管之笔”，可以“拟太虚之体”，达到“尽寸眸之明”。后世所画山水，提出“远取其势，近取其质”，正是与王微的这些所论，有一定的传统关系。

这个时期的绘画史籍，还有孙畅之的《述画》，可惜此书已不见值传，从唐人的一些引文中，约略可以知其梗概。孙在评画中，独抒其见，并用画家的相互比较，说明其不同成就，在有些评论上，善于应用一些形象的描述，使读之者更容易了解那些作品优劣，如评汉代刘褒的作品，他便说“曾画云汉图，人见之觉热，又画北风图，人见之觉凉”。此自张彦远引用之后，无不脍炙人口。

其他如传为梁元帝（萧绎）所撰的《山水松石格》①，对于画法上的说明，也有一定的参考价值。

六朝人的这些著作，是我国历史上较早的画学理论。特别是顾恺之的画论与谢赫的“六法”论，不仅在绘画史上以至在美学史上都是重要的文献。

---

① 此书流传已古，明人著录，以为“托名赝作”，尚待查考。

第七节 小　　结

魏晋南北朝时代，社会因战乱而动荡不安，但是文化艺术却呈现出活跃的状态。绘画也因之发达。

这个时期，士族享受社会的特权，士人得到充裕的物质供养，因此有余力来从事文化事业。在绘画史上，明显的出现文人参与画事，并起积极作用。戴逵、顾恺之、陆探微、张僧繇等杰出画家的创造，可以代表这个历史时期的绘画水平。

十六国时期，各族久居中原一带，斗争激烈，但又产生各族文化艺术的大融合。北魏孝文帝时，北朝的经济、文化开始发展，绘画受南朝影响，曹仲达的绘画，名重一时，竟有“曹家样”之称。

佛教艺术在这个时期较为突出，也成为这个时期的绘画特点。敦煌的莫高窟，是世界上宏伟的艺术宝库。流存的不少壁画，体现出我国艺术家的高度才能。也还表明我们有善于吸收并融合外来艺术的长处，又有善于革新创造的优良传统。

在这整整三个世纪中，花鸟画开始兴起，山水画逐渐发展而成为独立画科。在画论著作上，反映出画家在一定程度上重视对客观事物复杂性的分析，对艺术的理解逐渐深化，谢赫的“六法”论，产生了深远的影响。绘画表现，开始脱离稚拙的阶段。所谓“张得其肉、陆得其骨、顾得其神”，正是对六朝绘画的提高作具体的估价。而所有这一切，都给隋唐时代的绘画发展以重大的影响。

第五章　隋、唐的绘画

（公元581——907年）

第一节　概　　况

隋文帝（杨坚）统一全国，结束了两晋南北朝三百多年来的混战局面。在政治与经济方面，都作出了重要的改革，很快地巩固了新王朝的统治。尤其是采用北朝以来的均田制，大大促进了农业生产的恢复，因而文化艺术也相应的得到发展。

隋代除绘画、壁画之外，卷轴画已风行。当时的最高统治者，一方面命令侍臣作画，召夏侯朗绘《三礼图》，下诏"雕铸灵相，图写真形"；另一方面，派遣官员至民间各地，收集前朝遗留下来的书画，以为储藏。绘画活动之勤，远远胜过北周与南陈。这个朝代，虽然只是短暂的三十余年，但是在绘画上，却能综合秦汉以后南北发展起来的各种形式与各种表现方法。所以南代的绘画，在绘画史上，成为魏晋南北朝过渡到唐代的一座桥梁。

唐代，是中国长期封建社会当中辉煌的时代，在中国和亚洲的历史上，都起过巨大的作用。

由于唐初实行了一定程度的缓和社会矛盾和促进社会生产发达的政策，封建经济很快的得到了恢复和发展，社会秩序也因此趋向稳定。到了玄宗开元、天宝间（公元713年至公元755年），经济、文化的昌盛，达到了封建社会的鼎盛时期。

诗人杜甫在“忆昔”诗中写道：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廪具丰实。九州道路无豺虎，远行不劳吉日出。齐纨鲁缟车班班，男耕女织不相失。”但是安史之乱以后，社会发生了变化，此时阶级矛盾尖锐，稳定的封建经济急剧衰退，贵族地主日益骄奢淫逸，劳动人民日益颠沛流离，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的现象更为显著了。

由于国际海陆交通的发展，中国高度的封建经济和文化遂及于东方各国以至欧洲，尤以日本、朝鲜及越南各国所受的影响最深。日本在隋代与中国的文化关系已相当密切，到了唐代，接触更加频繁，在武后长安、玄宗开元及德宗建中、贞元时，日本常常派人来留学。当时日本有“遣唐使”，成员之中就包括了画师、音乐长。我国鉴真和尚之去日本，把唐代的建筑、雕刻、绘画、书法等技术带去，影响更大。新罗与中国的关系也密切，德宗时，竟有新罗画家在京师任少府监①。文宗开成五年(公元840年)，新罗来留学的有一百余人。他如高丽、百济等国，都先后派了留学生来，多至八十余人。此外，与印度的关系，也很密切。玄奘、义净，长途跋涉至印度。玄奘于贞观二年(公元628年)西行，至贞观十九年(公元645年)回长安，经历五十六国，计时十七年之久。玄奘在印度取了不少佛经，也把中国的文化艺术带到了印度。此时印度、锡兰的僧人(其中有艺术家)也各由陆路、海路来中国。今之尼泊尔及中亚细亚北部，远至阿拉伯半岛与东罗马，都有“冒万里而至者”。固然，他们中的许多人是为了贸易而来，但是，就在这些交往中，对于文化交流，也产生了一定的作用。

---

① 金忠义，新罗人，工巧过人，画迹精妙。见《新唐书》卷169“韦贯之传”，又《历代名画记》卷九。

唐代是中国古代最令人向往的时代。唐代的文化在世界文化史上也是金光闪闪的。在那时，诗歌发展到高潮，美术发展到繁荣昌盛的阶段。所谓“盛唐”之画，在中国美术史上占着极为重要的地位。当然，形成一个文化繁荣的时代，它必然是多方面的。所以在唐代，绘画之外，文学、诗歌、音乐、舞蹈、雕塑、书法、工艺、建筑等各种艺术，都有相当的发达与进展。文学家有如韩愈、柳宗元，诗人有如李白、杜甫、白居易，书法家有如欧阳询、褚遂良、虞世南、颜真卿、柳公权、张旭、怀素等，他们的成就，几乎都是誉驰千秋。就绘画言，这个时代的画家，至今有文献或画迹可查的近四百人，突出的画家如阎立本、李思训、吴道子、王维、曹霸、韩幹、张萱、周昉、边鸾等都在各个方面取得了重大成就。吴道子在艺术形象塑造上的穷极变态，曹霸“意匠”的“惨淡经营”，王维的“诗中有画，画中有诗”等等，都说明唐代绘画的异彩焕发。又据张彦远《历代名画记》中记述，当时的绘画似有分科，如分人物、山水、花鸟、鬼神、鞍马、屋宇等①，标志着唐代绘画在历史上进入新的发展阶段。这个新的发展阶段，在当时是蓬蓬勃勃的，也是大有朝气的。

唐代虽无宫廷画院设置，但当时的统治着，有特别喜好书画的。唐玄宗李隆基即如此。《资治通鉴》卷 217 “唐纪”三十三载：玄宗即位，“始置翰林院，密迩禁廷，延文章之士，下至僧、道、书、画、琴、棋、数术之工皆处之，谓之待诏”。技艺特别高的，另作别论，有的授内庭供奉，也有授“内教博士”。

---

① 张彦远《历代名画记》卷一载：“圣唐至今二百三十年（即公元618—847年），奇艺者骈罗，耳目相接，开元天宝，其人最多，何必六法俱全，但取一技可采。”下自注曰：“谓或人物，或屋宇，或山水，或鞍马，或鬼神，或花鸟，各有所长。”

唐代绘画的发达与发展，还反映在画家对艺术各方面的进一步理解。张璪提出"外师造化，中法心源"，正是画家在绘画创作上对主、客观两方面的作用有了辩证的认识。不仅如此，对于与绘画创作有间接关系的活动，也都能有机的结合并领会。吴道子观裴旻将军舞剑后，作画"有若神助"。吴道子学书法于张旭，提高了自己的画技。张旭观公孙大娘舞剑器，"自此草书长进，豪荡感激"。这些等等，只有在整个社会的各种艺术有了丰富的实践经验，才有可能共同形成在创作精神上的某种相通的现象。

在这个时期，画家之间的经验交流多起来了，画家与诗人的交往也密切起来，李白、杜甫、顾况、白居易等都写下了不少论画诗。

由于绘画的发达，对于绘画作品的流通、收藏，也比前一代更活跃。杜甫《夔州歌十绝句》中有"忆昔咸阳都市合，山水之图张卖时"句，说明此时卖画风气已开。张彦远《历代名画记》载，贞元初有卖书画人孙方颙，曾给张彦远家买得名画真迹不少。还说当时人"手揣卷轴，口定贵贱"，而且定出高低的画价，高的"二万"，次的"一万五千"或"一万"。象阎立本、吴道子所画的屏风，一片值金二万①。当时绘画的收藏，

① 二万金，当指二万钱。《旧唐书》卷九"玄宗纪"载：开元二十八年，"京师米斛(石)不满二百"。《资治通鉴》卷214载：开元二十八年，"西京、东都米斛(石)直钱不满二百"。《新唐书》卷五十"食货志"载：天宝十三年"米石为二千一百钱"。至肃宗即位，据《新唐书》卷五十"食货志"载："米石贵至七千钱。"据上述资料，在天宝时，若以折中办法，米价以一石千钱计，二万钱可买米二十石。又据吴承洛《中国度量衡史》，唐米一石，合今米0.5944石，唐米二十石，合今米约十二石。

帝王的内府，尤其在贞观、开元之时，搜求之数可以"谓之大备"。

帝王之外，贵族豪富也竞相收藏，有的"自号图书之府"，裴孝源《贞观公私画史》、张彦远《历代名画记》、朱景玄《唐朝名画录》等，不仅记录了当时的画迹，并且反映了当时收藏画迹的各种情况。

在这时期，由于宗教的需要，寺院、石窟都画有大量的壁画。新疆、西藏地区，西北边陲的敦煌莫高窟及天水麦积山等处的石窟艺术，继北朝之后有了更大的发展，莫高窟的唐代壁画，壮丽宏伟，至今成为我国这个艺术大宝库中的最重要遗迹。当时的寺院，据文献的记载，几乎成了"画廊"，三门至大殿、两廊以及塔上都画满了经变、佛传、本生等，"天花散香阁，图画了在眼"，往往色彩夺目，光照一寺。

灿烂的唐代绘画，在我国长期的封建社会中是划时代的。在各个方面，勃然兴起，蔚为大观，这个时期的艺术成就，在历史上是空前的。

第二节　隋代的绘画

隋代统一了南方各地，虽然为时不长，但在文化艺术的发展上，却是一个重要时期。这个时期，佛教复兴，佛寺得到大事修建，壁画绘制，多请当时名手，仅唐代张彦远的《历代名画记》一书中，就记录了隋代参加壁画工作的主要画家如展子虔、郑法士、郑法轮、郑德文、董伯仁、杨契丹、江志、李雅等数十人。隋代统治者之所以重视壁画，与当时的土木频兴也不无关系。开皇二年，杨坚命高颖等营建西京新都，宫

室、官廨、市坊整然。至杨广，穷奢极侈，大业元年，建显仁宫于河南，又建寿仁宫于陕西，皆规模极大。同时自长安至江都，又设离宫四十余所。甚至还有"迷楼"之兴建。其间绘画的饰施，除了一般的匠作来粉彩外，少不了有精美壁画为装饰。据《隋书》卷三十二"志"载，炀帝杨广"聚魏已来古迹名画，于殿后起二台，东曰妙楷台，藏古迹；西曰宝迹台，藏古画"，而且撰《古今艺术图》五十卷，对于绘画艺术的收藏整理，可谓尽其人力。这些统治者，平时还随个人所嗜，以书画为玩，见有可画，即使一树一鸟，也命画家图写，大业八年三月，"见二大鸟，高丈余，皜身朱足，游泳自若。上（杨广）异之，命工图写"①，便是一例。

这个时期的画家，较为重要的有展子虔、董伯仁和郑法士。在中国绘画史上，所谓"顾、陆、张、展"，展子虔就被称为唐以前杰出的大家之一。隋代的绘画状貌，也可以从文献记述他们的绘画事迹中获得大略。

展子虔

展子虔（约550—604），勃海人，经历北齐、北周，到了隋代，任朝散大夫帐内都督。

对于隋代绘画的发展，展子虔是个关键人物。因为他的创作，在当时起着继往开来的重大作用。

展子虔的绘画，据汤垕《画鉴》评述，"描法甚细，随以色晕"，他的这种手法，无疑是从顾恺之那里得来的。顾的用笔，

① 《隋书》卷四"炀帝纪"。

犹如春蚕吐丝，描法很细；顾的《女史箴图》，便是一种"随以色晕"的画法，所以展受顾的影响是很大的。又据《历代名画记》载，展子虔与董伯仁同被隋文帝杨坚所召，一自河北，一自江南。两人初到京师，彼此相轻，经过一段时间的相处，至使董伯仁改变看法："颇采其意。"这则记载，透露出隋初统一时，南北绘画，各具特点，各有所长，但也各持成见，经过交流，相互影响，因而逐渐融洽提高，展子虔在这些方面无疑是起了重大作用的。

展子虔在绘画技巧上，比当时其他画家高一筹。他擅长画车马，宋董逌在《广川画跋》中说他"作立马，有走势；卧马，则腹有腾骧起跃势，若不可掩复也"，说明其所画的马，正如唐人称赞他"触类留情"。他所作山水，《宣和画谱》有一段论述，说他写江山"远近之势尤功，故咫尺有千里之趣"。山水画的发展，自南朝梁的萧贲，被姚最评为"咫尺之内，而瞻万里之遥"后，至隋代的展子虔，是得到同样评论的第二人，说明处理画面的空间，展子虔能尽量要求达到以有限来表现无限的艺术效果。

展子虔的作品，流传到唐代的不少，就《贞观公私画史》、《历代名画记》著录，有《北齐后主幸晋阳图》、《王世充像》、《长安车马人物图》、《弋猎图》、《朱买臣覆水图》、《法华交》等。至于他的壁画创作，到了唐代，在洛阳、长安的龙兴寺、光明寺、灵宝寺、云华寺等处都还可以见到。他的绘画，在唐朝人的评论中，地位甚高。张彦远把画家"分为三古，以定贵贱"。上古，指汉魏，画家如刘褒、蔡邕、曹髦、曹不兴等。中古，指两晋与南朝宋。画家如荀勗、卫协、顾恺之、戴逵、陆探微等。下古，指南朝齐、梁、陈、北朝后魏、北齐

后周，画家如谢赫、毛惠远、袁昂、张僧繇、杨子华、曹仲达、蒋少游、冯提伽等。而把展子虔、董伯仁与唐初的阎立本、张孝师等，定为近代。汤垕说他“可为唐画之祖”，自非偶然。当时评定画价，一方面把展的作品与唐代的阎立本、吴道子的作品同价。如屏风一片，皆“值金二万”；另一方面，又把展作为“可齐下古”，与张僧繇、曹仲达、冯提伽等同价。所以要说展子虔的作品产生承上启后的作用，就在这种评价中，也获得了反映。

展子虔的现存作品，传有一卷《游春图》。

《游春图》绢本设色，在历代经过皇家贵族及其他收藏家辗转珍藏而保存下来。著录于周密的《云烟过眼录》①，明文嘉的《严氏书画记》、詹景凤的《东图玄览编》、张丑的《清河书



106　游春图　　隋　展子虔

① 周密在《云烟过眼录》中提到“展子虔《游春图》，今归曹和尚，或以为不真”。近人也有同样看法，以为是初、盛唐时的作品，可以进一步探讨。



107　骑　游（《游春图》局部）　隋　展子虔



108　青山白云（《游春图》局部）　隋　展子虔

画舫》、安岐的《墨缘汇观》及《石渠宝笈续编》中，画前隔水上，有宋徽宗赵佶书"展子虔游春图"标题。

这幅画，生动的描写了许多士人在山水中纵情游乐的神态，巧妙的表现出阳光和煦的春天，翠岫葱茏，春波荡漾。山川的美丽和辽阔，都得到充分的抒写。画面展现了郊原，堤岸逶迤地通向幽谷茂林的极远处，人们在堤岸上策马纵游，或停立观赏阳春美景。画中山川的境界，都给游赏者展开了无穷的纵目余地。宋代书法家黄庭坚（山谷）看了他的作品，写诗道："人间犹有展生笔，事物苍茫烟景寒，常恐花飞蝴蝶散，明窗一日百回看。[①]"这幅画的技法特点，以细线勾描，没有皴笔，施以青绿，色彩明秀，人物直接用粉点染，山顶小树，只以墨绿随圈涂出，敦煌莫高窟隋代壁画描树，亦有此法。詹

① 见《黄山谷诗文集》卷二。

景凤在《东图玄览编》中认为这种画法“大抵涉于拙，未入于巧”。其所画树，还有一种双钩夹叶，上染淡绿。也有用倒“个”字作叶如松针的。再有一种“点花”法，用粉点点在枝上。展画山水的这种种画法，对唐代李思训一派，产生很大的影响。就山水画的发展而言，《游春图》之类的作品出现，结束了“人大于山，水不容泛”的稚拙阶段，而进入“青绿重彩，工细巧整”的新阶段。

董伯仁

董伯仁[①]（生卒未详），汝南（河南汝南县）人。由于他的多才多艺，乡里人多称他“智海”，官至光禄大夫殿中将军。他是展子虔的对手，画史上称他们为“董、展”。《历代名画记》卷八引述李嗣真评论的一段话云：“董与展，皆天生纵任，无所祖述，动笔形似，画外有情，足使先辈名流，动容变色。但地处平原，阙江山之助，迹参戎马，少簪裾之仪。此是所未习，非其所不至。若较其优劣，则欣戚笑言，皆穷生动之意，驰骋弋猎，各有奔飞之状。必也三休轮奂，董氏造其微；六辔沃若，展生居其骏。董有展之车马，展无董之台阁。”这是说：一、董、展两人的绘画，各有所长，但较量起来，似乎董在画台阁方面，更胜一筹。所以窦蒙说他“楼台人物，旷绝今古”。二、指出画家由于生活的局限，所以画的题材，不可能样色齐全。“非其所不至”，而是由于“所未习”。不可作求全责备。三、赞扬其有创造性。说他“无所祖述”，并不是说

① 董伯仁，《宣和画谱》作“董展，字伯仁”，实误。《图绘宝鉴》亦沿其误。所谓“董展”乃指董伯仁与展子虔。

他不要传统，而是不为"祖述"所约束。董伯仁在隋代画家中之所以较为重要，主要的也就在这些方面。

隋代画家除展子虔与董伯仁之外，有郑法士、杨契丹、田僧亮、孙尚子、阎毗、陈善见、刘乌、夏侯朗、江志等。各竞其长，有名于京、洛等地。还有尉迟跋质那，今新疆于阗人，也有名于中原。

郑法士

郑法士在北周时，曾为大都督左员外侍郎、建中将军，封长社县子。到了隋代，授以中散大夫。他的画，深受张僧繇的影响。《后画品》以其师法张僧繇；李嗣真认为他是张的"高足"。所画"气韵标举，风格遒劲"。

他画人物"丽组长缨，得威仪之樽节，柔姿绰态，尽幽闲之雅容"。就是画乔林嘉树间的台阁，也不失其典型环境的特色，"必暖暖然有春台之思"，所以誉其于"江左自僧繇已降，郑君是称独步"。他的作品，至唐代尚存的有如《阿育王像》、《陈玄英像》、《隋文帝入佛堂像》、《北齐畋游像》、《贺若弼像》、《游春苑图》等。李嗣真评其"上品"之作，但认为在杨子华之下，张彦远则以为李的品评不恰当，提出不同看法，以为在杨子华之上。

郑法士的弟法轮、子德文，皆善画。当时如陈善见、刘乌等从学于他。《后画品》中尚有一段记述："昔田僧亮、杨契丹、郑法士同于京师光明寺画小塔，郑图东壁北壁，田图西壁南壁，杨画外边四面，是称三绝。杨以簟蔽画处，郑窃观之曰：卿画终不可学，何劳障蔽。又求杨画本，杨引郑至朝

堂，指宫阙衣冠车马曰：此是吾画本也。郑深叹服。"这说明郑法士的虚心好学，也说明凡有成就的画家，他们的创作都是以实际生活为源泉的。

隋代画家，还有来自外国的画僧，如昙摩拙义、迦佛陀[1]等。昙摩拙义，印度人，隋初来中国，曾在四川雒县（今广汉）大石寺画十二神，刻木于寺塔下，至晚唐犹存[2]。

隋代的莫高窟壁画

隋代虽然只有三十多年，但莫高窟有隋代壁画的洞窟，竟有九十多个[3]，不过大都是小窟，而且有的壁画残损已甚。其中以205、276、280、295、296、297、299、301、302、303、305、419、420及423窟较为重要。隋代壁画，由于经过北魏、西魏而至北周将近二百年的发展，所以它的提高，就有了一定的传统基础。

壁画的题材，除佛、菩萨与佛传、本生故事外，已出现法华经变和维摩诘经变。虽然场面还很简单，却是唐代大规模"经变"创作的先声。

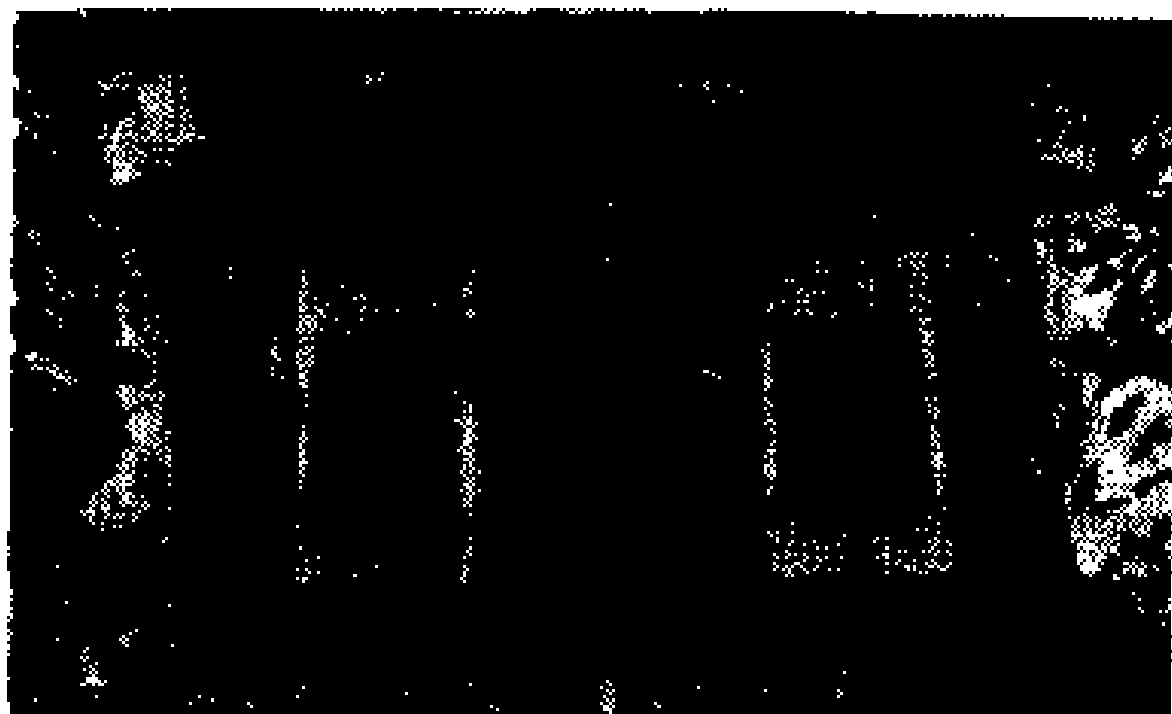
本生故事画在隋代莫高窟壁画中数量较多。本生故事画，

---

① 迦佛陀，见《佩文斋书画谱》引"续高僧传"，以其"初在魏"，"至隋"亦在。"魏"指北魏孝文帝迁都洛阳后。

② 见《历代名画记》"天竺僧昙摩拙义"条。

③ 莫高窟的编年问题，敦煌文物研究所近年正在复查研究中。所定隋代的九十多个洞窟中，有的可能属于北周，有的可能属于唐，可作进一步探讨。这里系根据敦煌文物研究所1962年以前所定。



109　维摩变莫高窟、隋423窟

还增加了睒子本生，这是莫高窟在北朝时期所没有的。隋代296窟的须阇提太子本生、301窟的睒子本生和萨埵那太子本生、302窟的毗楞羯梨王本生及419和423窟的须达那太子本生等，都是主题明确、构置巧妙、变化多采的作品。420窟窟顶四边画法华经变，更是别致。南顶比喻品与北顶的见宝塔品，尤觉情节调畅，形象生动。423窟窟顶后披所画"维摩变"，构图新颖，别创一格。其他如296窟西壁，还画有我国民间传统神话中的东王公与西王母。这些作品，对人物形象的塑造，逐渐注意到内心性格的刻划，对佛与菩萨的精神仪态，更多的注意到情韵风致的表达。



110　菩　萨　　莫高窟、隋276窟

壁画的风格，有的接近于北魏、西魏，也有一种过渡到唐代的表现形式。本生故事画的描写，发展成为一种连续性更强的艺术表现。供养人的描绘，带有装饰作用。有的则画成了大小前后相间的格式，使人一望而知为隋代的特殊作风。色彩的运用，显得有它更明显的特点。一种主调赭黄色，与北魏时期的用色相接近。另一种以深棕色为底，画以大量的石青色，间以青绿，为北魏壁画所没有。再一种以粉壁（白色）作底，用色清淡，配上墨绿，间以青、绿、朱色和淡赭。有的还添加了赤金的点染。这种种用色表明，隋代画风正在变化中。不少洞窟壁画中的配景山水，反映出画树方法已多样。280窟、295窟等，出现以“介”字为叶。有的表现，与展子虔《游春图》的树法相似。303窟的四壁下层，居然全部画山水，山上有树林，有人作狩猎状，且有黄羊奔跑。山水画高约30厘米，全长约1,345厘米，若将四壁画图展开，犹如“长卷”。此种作品，可谓现存具有独立性的较早的山水画。

莫高窟隋代壁画的这些变化，预示着我国中古时代的绘画，有它很大的发展潜力。在技法方面，也将逐渐进入成熟的阶段。

第三节　唐代的人物画

唐代人物画，在传统的基础上，获得较大的发展。盛唐时期，尤为兴盛。随着封建经济的发达与社会上层统治阶级的需要和爱好，道释之外，肖像、仕女画，风靡一时。其他画历史故实，写社会生活，都有大量的作品产生。杰出的画

家如阎立本、吴道子、张萱、周昉，都是艺绝当代、名闻遐迩，尤以吴道子的成就最突出。其他如尉迟乙僧、范长寿、王定①、张孝师、梁令瓒、周古言、卢稜伽、杨庭光、赵公祐等，他们各在初唐、盛唐、中唐和晚唐时期，发挥了专长，作出了贡献。还有不少画鞍马、山水或花鸟的专家，同时又兼长人物画者，如陈闳、曹霸、韩幹、韩滉、孙位等，不论从文献记载，或从流传的作品来看，都有相当的造诣。

本节只就唐代各时期最杰出的人物画家，作简要的论述，意在通过这些画家的介绍，说明唐代人物画在各个方面的成就、特点与发展。

阎立本

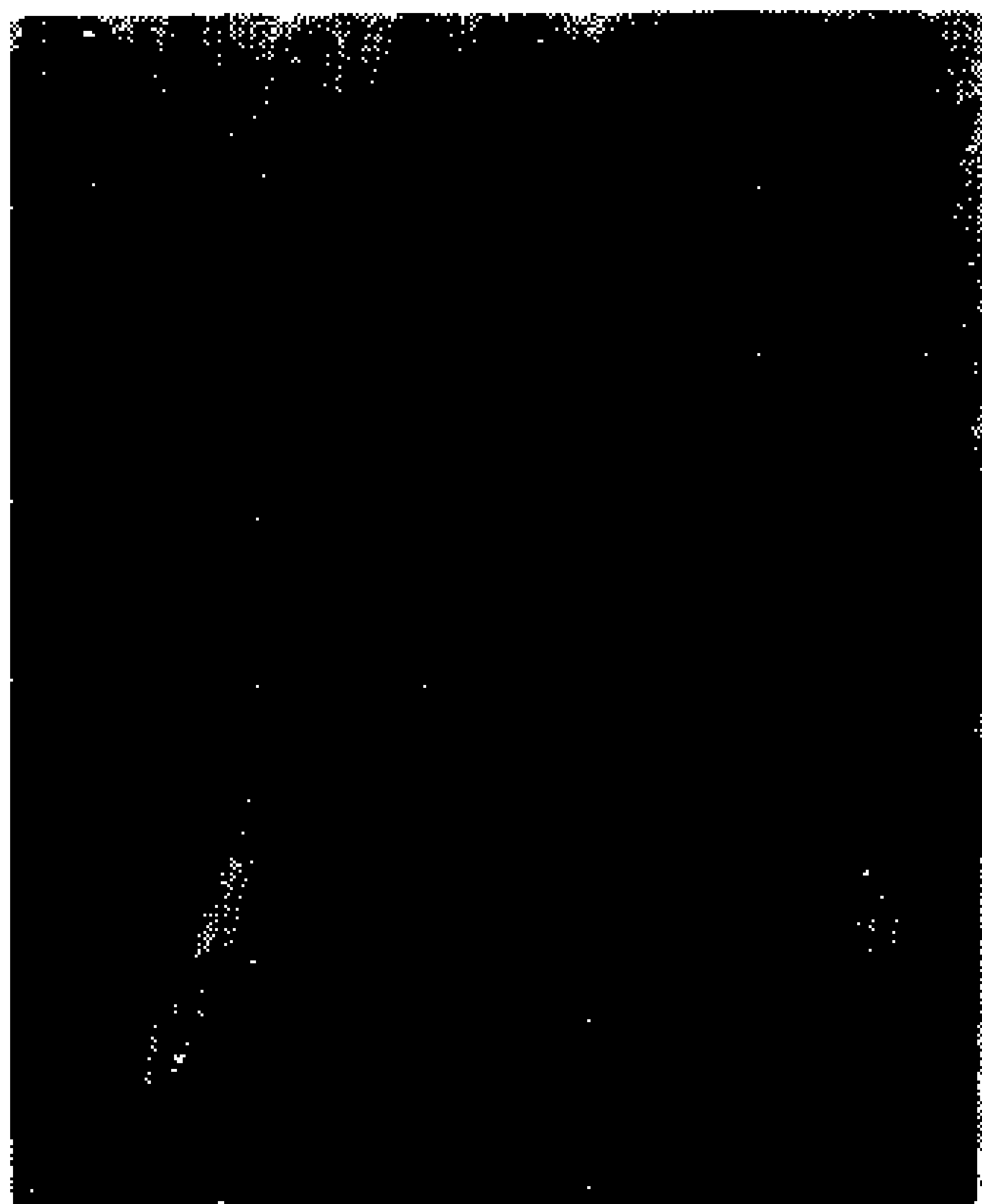
阎立本（？—673），雍州万年（今陕西临潼县东北）人，贵族出身。他的一家都善画。父阎毗，仕于隋代，既有画名，并以擅长建筑工程著称。兄立德，不但是个善绘人物故实的画家，而且又是工程学家兼工艺家。所以阎立本的艺术，受家庭的影响不少。阎立本曾作过掌管皇家营造事业的“将作大匠”，显庆中曾代兄任工部尚书。总章元年（公元668年），官至“右相”，故世有“左相（姜恪）宣威沙漠，右相（阎立本）驰誉丹青”之谓。《唐书》卷一百载其事，说他为主爵郎中时的有一

---

① 王定，生于陈太建十四年（582），卒于总章二年（669）四月。琅琊临沂人。其事迹除《唐朝名画录》与《历代名画记》记载外，1956年在西安发现其六百六十余字的墓志铭，可补美术史籍所载之不足。

日，太宗李世民与侍臣泛舟春苑池，见异鸟容与波上，很高兴，诏在座的赋诗，并召立本来作画。当时"阁外传呼画师阎立本"，立本不得已，"俯伏池左，研吮丹粉，望坐者羞怅流汗"，因此，归家时告诫儿子道："吾少读书，文辞不减侪辈，今独以画见名，与厮役等，若曹慎毋习。"说明当时的画师，正是"见用而不重"。

阎立本的绘画师法于张僧繇、郑法士和他的父亲阎毗。对于张僧繇的绘画，他曾作过一番认真的研究，说他起初不能理解，及再三观赏，才在僧繇的作品之前，"留恋十日不能去"。初唐画家能看到六朝及隋代许多名家作品，当时并不难。所以说唐人"对顾、陆、张、展如亲师法"，这是完全可能的。



111　晋武帝（《历代帝王图》之一）
唐　阎立本

太宗李世民是非常重视以绘画作为工具来维护政权的作用。阎立本根据李世民的旨令，画过《秦府十八学士图》《凌烟阁功臣二十四人图》和《职贡图》，现存阎立本的作品《历代帝王图》和《步辇图》，都有它的现实意义和历史价值。

《历代帝王图》今存十三图，画两汉至南北朝隋代的十三个帝王



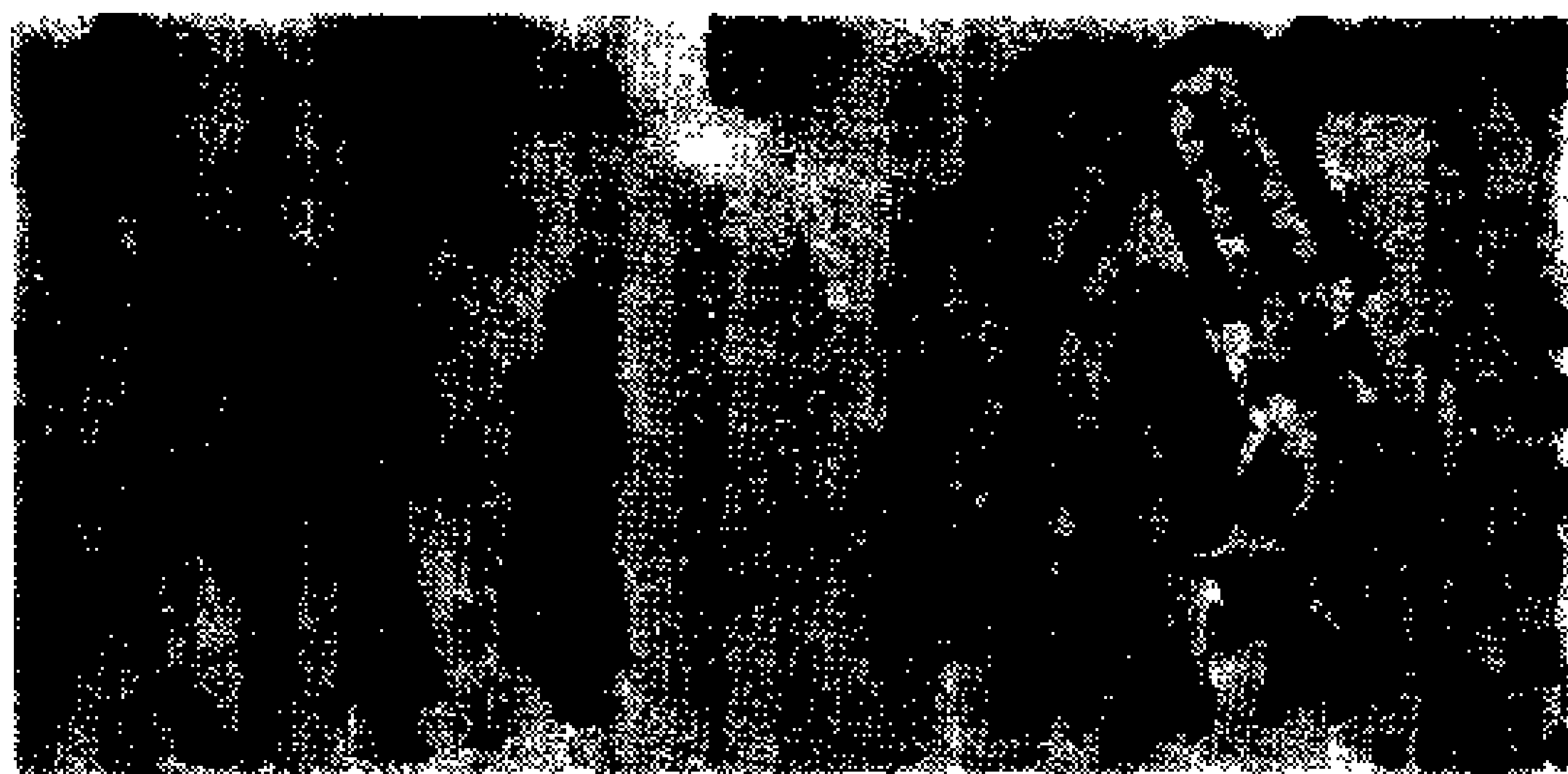
112　陈后主（《历代帝王图》之一）　唐　阎立本



113　陈文帝（《历代帝王图》之一）　唐　阎立本

像①。对形象的塑造，作者并不是停留在一般的描写上，而是根据每个帝王所处的时代、经历和个性，作了精心细致的刻划。如对汉光武帝、魏文帝、吴主、蜀主及晋武帝画得"貌宇堂堂"、"威武英明"。不难理解，这是由于这些帝王都是"开国"之君，而且在历史上，都有过一番作为。至于如陈后主与隋炀帝，作者对他们的态度就不同了，竟把他们画成了"萎靡不振"，不仅在精神状态的刻划上，以至服饰装束都与汉光武、晋武帝不一样。显然，对前者，作者是歌颂的，对后者

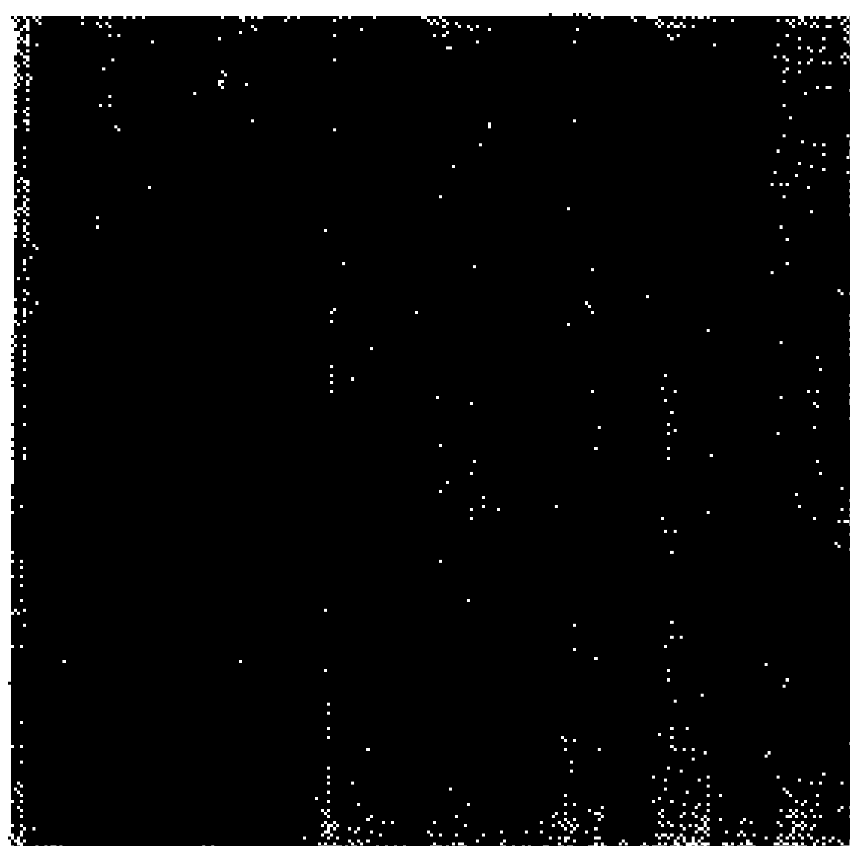
① 历代帝王的十三像是：汉昭帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、吴主孙权、蜀主刘备、晋武帝司马炎、陈文帝陈蒨、陈废帝陈伯宗、陈宣帝陈顼、陈后主陈叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广。



114　步辇图　唐　阎立本

是批判的。但是这种批判，作者依然站在封建正统的立场上来对待历史人物的。他的目的，无非是为当时的统治阶级引起鉴戒和警惕。

阎立本画的帝王，作两手摊开的形式，早见于顾恺之的《洛神赋图》，与敦煌莫高窟现存唐画中的帝王供养像，亦有相似之处。（有关这个问题，详述于本章"石窟壁画"中。）





115　步辇图（局部、二幅）　唐　阎立本

阎立本的另一幅作品《步辇图》，是描写贞观十四年（公元640年）十月吐蕃（西藏）派遣使者到长安请婚事。《资治通鉴》卷 195 "唐纪"十一载："吐蕃赞普遣其相禄东赞献金五千两及珍玩数百以请婚。上（太宗李世民）许以文成公主妻之。"

《步辇图》以简练的手法，生动地描绘了唐太宗坐步辇接见来使禄东赞的情景。图之右侧，唐太宗于辇上，既威严，又自若，宫女九人，前后左右分列，有抬辇、扶辇，有持扇、有张伞，各具姿态。画的左侧有虬髯执笏的，当是朝中引班的礼官。其后拱手肃立的是吐蕃使者禄东赞，表现出敬畏的神态。最后一人，可能是朝中的翻译官，在这幅画中，作者有重点有分寸的刻划了不同人物在这场面中的各种动作与表情，因而达到更真切的表达，形象地说明汉藏两族的密切的关系，也反映了汉藏两族友好的光辉历史。这幅作品与阎立德所绘的《文成公主降番图》，同样具有重大的历史意义。

《步辇图》在《宣和画谱》、米芾的《画史》及元代汤垕的《画鉴》中，都有著录，向为历代收藏家所珍重，可以代表初唐绘画所具有较高的技术水平。今所存者为宋摹本。

《历代帝王图》与《步辇图》，尽管在风格上有所不同，但在表现上，都重视人物心理活动的描写。它不是借助于人物动作的艺术夸张，而是集中在人物表情深刻的刻划上。在用笔方面，他与顾恺之的"春蚕吐丝"不一样。阎的线条，是一种比较浑健坚实的铁线描。在用色上，善施朱砂、石绿，米芾在《画史》中说他"销银作月色布地"，显得大胆泼辣。又据王元恽的《玉堂嘉话》载，阎画"老子西升"，还曾"用漆点睛"。《后画录》评他"变古象今，天下取则"，这是赞他的画像成就，也评他的绘画影响。总之，虽在唐初，绘画方法已多，且有

明显提高。所以从阎画创作中，也看出初唐绘画，它将逐渐进入"焕烂求备"的盛唐阶段。

尉迟乙僧

尉迟乙僧(生卒未详)，于阗(今新疆和阗)人，居长安。父尉迟跋质那，是隋代著名画家，称"大尉迟"，乙僧称 "小尉迟"。乙僧年轻时便有画名，贞观初(公元627年——公元636年)，于阗国王因他的"丹青奇妙"，推荐他到京都，太宗李世民授以宿卫官，袭封郡公，居长安奉恩寺。初唐时，他与阎立本齐名。他画"功德、人物、花鸟皆是外国之物象，非中华之威仪"①，显然保留着他那边区民族绘画的风格特点。他的绘画，还有凹凸画派之称。

乙僧画迹，据朱景玄、张彦远、段成式等记述，当时在长安、洛阳一带的大寺院如慈恩寺、光宅寺、兴唐寺及大云寺等，都画了大量的壁画，有佛他、菩萨、鬼神、净土经变、降魔变、外国佛众图及黄犬、鹰、凹凸花等。他的独特的艺术风格，获得时人的极高评价。窦蒙说他"可与顾(恺之)、陆(探微)为友"，张彦远说他的作品，与阎立本、吴道子一样，是"国朝(唐朝)画可齐中古"者②。有三则记载，可以进一步说明其艺术特点：一、"长安光宅寺普贤堂……今堂中尉迟

---

① 朱景玄《唐朝名画录》。

② 《历代名画记》卷二"论名价品第"中提到："上古质略，徒有其名，画之踪迹，不可具也。中古妍质相参，世之所重，如顾、陆之迹，人间切要。下古评量科简，稍易辩解，迹涉今时之人所悦。"

画，颇有奇处，四壁画像及脱皮白骨，匠意极崄。又变形魔女，身若出壁”(段成式《京洛寺塔记》)，这是形容其所画形象生动，精妙不一般。二、“画外国及菩萨，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝；大则洒落有气概”(张彦远《历代名画记》)，这是讲他的用笔，“屈铁盘丝”，比起“春蚕吐丝”来得坚韧，表明用线的方法，又有了提高与发展。三、“作佛像甚佳，用色沉着，堆起绢素，而不隐指”(汤垕《画鉴》)，这是说明他的用色特点，可知其“堆”彩的浓重厚实，到了“不隐指”的程度，这可能也成为被称作凹凸画派的一个因素。

吴道子

吴道子(约685—758)，又名道玄，河南阳翟(禹县)人。幼年贫穷孤苦，但是“年未弱冠”，已“穷丹青之妙”。初在韦嗣立幕下任小吏，至四川双流，写蜀道山水。又在山东兖州瑕邱当过县尉。此后，就跑到繁华的东都洛阳，即所谓“浪迹东洛”，是他年轻时代生活上的一个重大变化。

吴道子到了洛阳，专心从事寺观的壁画制作，虽然社会地位极低，但是他的声望早已扬溢两京以外。唐玄宗“知其名”，便召唤他入宫供奉，并授以“内教博士”，后来又提升他为“宁王友”。吴道子“召入禁中”，结束了他的浪迹生活。入宫之后，吴道子居长安较久，也以长安为中心点，来往于各地。

吴道子的声誉，广被京都人士所传播。他在兴善寺中门画内神时，“长安市肆老幼士庶，竞至观者如堵”。由于画佛的圆光“不用尺度”、“立笔挥扫，势若风旋”，至使“观者喧

呼”，“惊动坊邑”①。

吴道子入宫以后，多在宫中作画。有时随玄宗巡游各地。朱景玄在《唐朝名画录》中写着，开元中，吴道子随驾去洛阳，遇到书法家张旭和舞剑名手裴旻将军，裴旻想以金帛请吴道子在天宫寺为他已故的双亲作壁画。吴道子不受谢金，对裴旻说：“我闻裴将军之名久矣，如能为我舞剑一曲，足能抵当所赠。观其壮气，并可以助我挥毫。”裴旻便为吴道子舞剑。舞毕之后，吴道子奋笔作画，“俄倾而就，有若神助”②。事后，张旭也去写了一壁字，洛阳的人士看了都说：“一日之中，获观三绝。”此外，郭若虚在《图画见闻志》中记着，玄宗去山东封泰山时，吴道子随驾而去。车过山西上党（长治县）时，曾与韦无忝、陈闳合作《金桥图》。《金桥图》是描写唐玄宗骑着名马“照夜白”经过金桥的情景。在这幅合作的绘画中，吴道子主绘“桥梁、山水、车舆、人物、草木、鸷鸟、器仗、帷幕”等。可见他在绘画上的多才多艺。朱景玄评他画“禽兽、台殿、草木”，无不“冠绝于世”。

《唐朝名画录》载：“明皇天宝中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生驿驷，令往写生。③”因而使吴道于得到重游四川的机会。吴道子这次到嘉陵江时，有他深切的体会与感受。当他回到长安，玄宗问他画了些什么对，他便直截了当的回答：“臣无粉本，并记在心。”玄宗宣令他在大同殿壁上描绘，他在一日之内画成了“嘉陵江三百余里”的风光。

① 见《宣和画谱》。
② 朱景玄《唐朝名画录》。
③ 据唐书及他书，玄宗于天宝十五年前，未到过四川。朱景玄说，“明皇天宝中，忽思蜀道嘉陵江水”，可能是闻嘉陵江水瑰丽而遣吴道子前去。

吴道子的艺术成就：

唐代继南北朝及隋代以后，佛教大兴，大小寺院一度多至四万四千六百多所，自朝至暮络绎不绝地到来的善男信女，在寺院焚香礼拜之外，还得到纵情娱乐的机会。当时寺院中的辉煌壁画，无异是公开的画廊。吴道子具有巨大的创作热情，一生所作壁画，仅在长安和洛阳寺院道观中，便有"三百余间"之多。在卷轴画方面，传至宋代，据《宣和画谱》著录，仅徽宗的宫廷里，有《维摩像》、《帝释像》、《五星图》、《双林图》、《摩那龙王像》、《佛会图》、《擅相手印图》等九十三件。这些作品、"变相人物，奇踪异状"，竟无雷同之处，都显露出他的艺术才华。他的最有名作品，当推壁画《地狱变相》。

《东观余论》记吴道子画《地狱变相》说："视今寺刹所图，殊弗同，了无刀林、沸镬、牛头、阿旁之像，而变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗。"这是说：吴道子是善于塑造富于特征和人们容易感染的形象。据《唐朝名画录》中载，他在长安景云寺所画的地狱变相，竟使"京都屠沽渔罟之辈见之而惧罪改业者，往往有之"。这则记载，一方面说明宗教艺术，不论如何表现，它的主题思想是不可能与宗教相违背的；另一方面，正好说明吴道子绘画具有动人的艺术力量。

吴道子所画人物，还使人感到"虬须云鬓，数尺飞动。毛根出肉，力健有余"[1]。今存河北曲阳北岳庙的石刻"鬼伯"，虽系明人所刻，多少保留了这种表现的风格特点。对人物比例的准确，苏东坡评他"如以灯取影，逆来顺往，傍见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末"[2]。董逌说他

① 《历代名画记》卷二"论顾、陆、张、吴用笔"。

② 《佩文斋书画谱》卷八十一引《东坡集》。

所画人物"朱粉厚薄，皆见骨高下而肉起陷处"，"旁见周视，盖四面可以意会"，看去"如塑"①。也如汤垕所谓"八面生意"（《画鉴》）。吴道子的成功处，还在于严密地顾到形象塑造的整体。在刻划上，他是善于把握住"守其神，专其一"的法则。故其所画寺院中的"执炉女"，达到了"窃眸欲语"的生动性。张彦远还曾说："张（僧繇）、吴（道子）之妙，笔才一二，象已应焉。"这在绘画上，显然是一种"疏体"的表现。由于吴道子作画熟练之极，往往"或自臂起，或从足先"，而仍然"肤脉连接"。这是非掌握高度技巧是不可能得到的。传吴道子的杰作《送子天王图》，向为历代收藏家所重②，也可以



116 送子天王图 唐 吴道子（传）

---

① 见《广川画跋》。吴道子也能塑。《图画见闻志》载："雕塑之像，亦有吴装。"说明吴道子不仅能塑，而且已经塑出了他自己的风格。

② 明张丑《清河书画舫》载："吴道子《送子天王图》纸本水墨真迹，是韩氏名画第一，亦天下名画第一。"图上有宋高宗乾卦绍兴小玺，贾似道封字长印，又曹仲玄、李伯时、王廉等跋。早年流传日本。

看出他在艺术表现上的巧妙。无论是对待全局的结构与人物性格的刻划，都不是孤立的、概念的，而是环绕着主题意旨，能取得各方面的关联。这幅画，尤其是天王端坐的中段与净饭王抱子的末段，更为生动，充分表现了各个人物不同的心理变化。



117 送子天王图(局部)
唐 吴道子(传)

在艺术风格上，吴道子的独特之处，还在于"众皆密于盼际，我(按：即吴道子)则离披其点画"，"众皆谨于象似，我则脱落其凡俗"①。对于绘画创作，这是一种具有创造精神的态度，也包含着这位大画家对于艺术有着极其深刻的理解。

吴道子的人物画，唐人称之为"吴家样"②，足见其风格的独特。其传统渊源，当与六朝"三杰"(顾、陆、张)的绘画有关系。他在用笔方面，汤垕说他"早年行笔差细，中年行笔似莼菜条"，至于笔力，则是遒劲如铁划。而其笔势，如郭若

---

① 见《历代名画记》卷二。

② "样"，有两种含义。一是，凡有独特风格，能作为一家之作者，如称曹不兴画为"曹家样"，张僧繇画为"张家样"，吴道子画为"吴家样"，周昉画为"周家样"等。另一是，"画样"的样，亦即"稿样"，如裴孝源于《贞观公私画史》中记南朝宋顾景秀画有"杂竹样"、"人样"，北齐曹仲达画有"名马样"等。

虚所说："其势圆转，而衣服飘举"，即所谓"吴带当风"。他的作品，还有"吴装"之称，郭若虚说它是"轻拂丹青"[1]，是一种设色简淡，敷彩于墨痕中，略施微染的表现。这种表现，今在敦煌莫高窟的唐画中，也可以见到。如172窟南、北壁所画的"西方净土变"，那种在细密中有疏散，在设色富丽中呈现出秀淡的风致，可以用来对"吴装"特点的了解。在设色浓艳的盛唐时代，"吴装"的简淡傅彩，自然是非常出众的。

吴道子的绘画，在当时起着左右画坛的作用。由于他在绘画上的高度成就，以至使他的画友杨惠之，竟焚毁笔砚去专学雕塑[2]。当时跟从他学画的，有如卢稜伽、杨庭光、张藏、翟琰、王耐儿（仙桥）等。其中以卢稜伽的成就较大。



118　六尊者像（部分）　　唐　卢稜伽（宋摹本）

① 见《图画见闻志》。

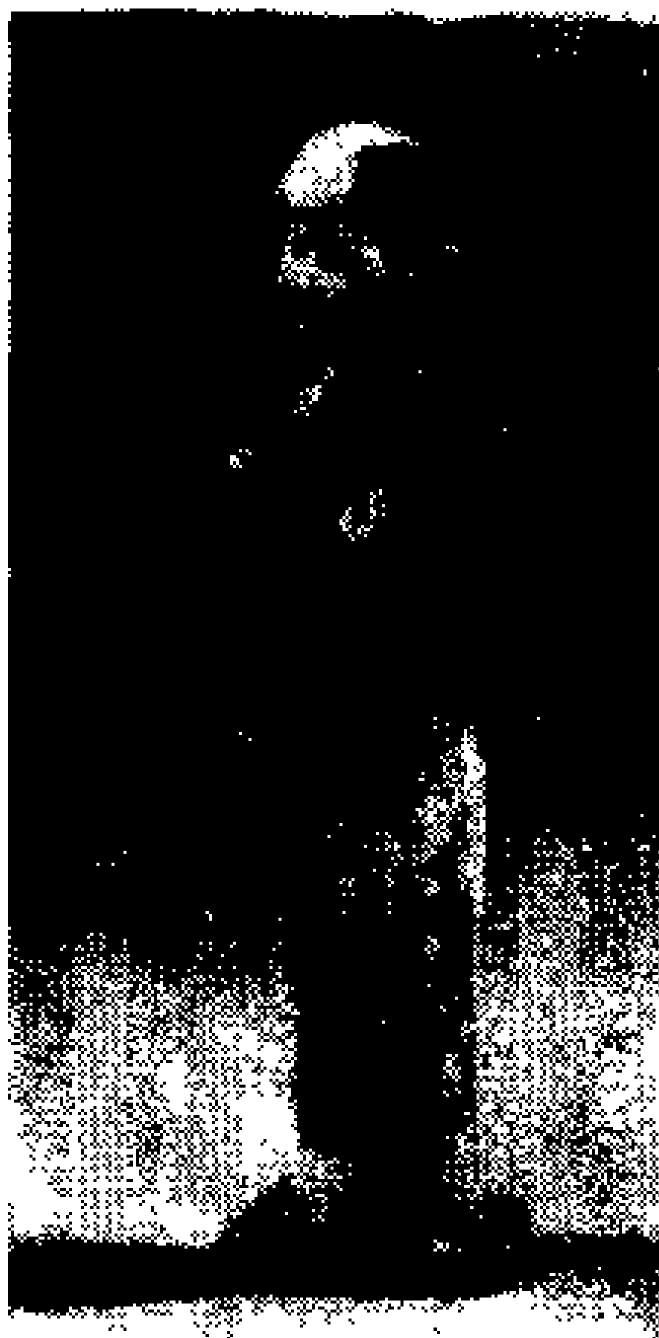
② 刘道醇《五代名画遗补》载："杨惠之，开元中与吴道子同师张僧繇笔迹，号为画友，巧艺并同，而道子声光独显，惠之遂焚笔砚，毅然发愤专肆塑作，能夺僧繇画相，乃与道子争衡。"

吴道子的绘画成就，是卓越的。千余年来有"画圣"之誉，民间画工尊之为"祖师"，在绘画史上，当永远占有极重要的地位。

张萱

人物画到了盛唐以后，出现了一种新的画题，即所谓"绮罗人物"，这与当时社会变化有密切关系。"绮罗人物"的造型特点，不论是绘画或雕塑，最明显的是曲眉丰颊，体态肥胖。既是贵族妇女的实际写照，也是当时上层统治阶级审美要求的反映。

张萱（生卒未详），京兆（长安）人，开元间为史馆画直，和杨宁、杨昇同以擅长人物画而著名。张萱尤工仕女、婴儿画，有时也画"贵公子、鞍马屏障"。据朱景玄评述，张萱"善起草"，并对亭台、林木、花鸟，皆穷其妙。流传的作品，仅《宣和画谱》所载的四十七卷绘画，其中游春、整妆、鼓琴、按乐、擅笛、藏迷、赏雪等，都属贵族妇女优静闲鼓生活的描写。传为宋徽宗（赵佶）所摹的《虢国夫人游春图》与《捣练图》，可以窥见他所画的风范。



119 女 俑（唐代人物造型特点之一）
唐 西安中堡出土



120　虢国夫人游春图　　唐　张　萱(宋赵佶摹本)

《虢国夫人游春图》绢本、设色，描绘玄宗时显赫一时的王亲虢国夫人的出游。画中连镳并辔者为八骑人马，包括一女孩，计九人，取材于现实生活，充分表现出那些主要人物，具备着"态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀"的特色。虢国夫人在画之中部右下者，体态自若；与她同样乘着雄健的骅骝者为韩国夫人，面侧向虢国。她们丰姿绰约，显得格外豪华。其余前三骑和横列后卫的三骑，是出游时作伴从监与侍女，描





121　虢国夫人游春图(局部、二幅)　　唐　张　萱(宋赵佶摹本)

绘工细，就是对于马的刻划，亦具匠心，全画气脉连结，生意盎然。

《捣练图》绢本、设色，描绘唐代妇女捣练、络线、熨平、缝制等劳动情景，富有生活意味，是唐代仕女画中取材较为别致的作品。

张萱在当时的影响较大，他的作品，广被时人效仿，所以他把自己所画的人物，"朱晕耳根，以此为别"①。据张彦远记述，"周昉初效张萱"，但是到了后来，周昉的作品得到了更大的成就，所以在唐人的评论中，反说张萱"乃周昉之伦"②了。

周 昉

周昉(生卒未详)，字仲朗，又字景玄，长安人，是中唐时期继吴道子之后而起的重要的人物画家。他的作品，别创一体，所以有"周家样"之称。



122 挥扇仕女图(部分)
唐 周 昉

周昉出身于官宦之家，是一个"贵游子弟"，常"游卿相间"。他的那种出身与生活，密切关系到他的艺术表现。《宣和画谱》评论他"多见贵而美者"，善画"贵游人物"，且作"浓丽丰肥之态"。他的作品，最突出的是描绘绮罗人物。宋徽宗所收

① 见汤垕《画鉴》。
② 见朱景玄《唐朝名画录》。



123 调琴啜茗图　唐 周 昉

藏周昉的七十二幅作品，几乎半数是仕女画。今传《挥扇仕女图》、《调琴啜茗图》等，可以看出周昉的成就与画风。尤其是《挥扇仕女图》，足以窥见他在绘画上善抓形象主要特点的能力。表现宫廷妇女的不同身份，周昉不只是在服饰上，而是着重在人物的精神状态及动作上。

《挥扇仕女图》通过十六个人相互关系的活动情节，透露出宫女们久居禁宫冷寞空虚的思想情绪。正因为在这些作品中，周昉能够根据当时的实际，比较忠实地进行了描绘，所以也就比较真实地反映出封建贵族的生活。在当时，周昉的绮罗人物画，影响及于国内外，特别引起社会上层人物的兴趣。这是由于作者"多见贵而美者"，也在于他是"以唐人所好而图之"，迎合了统治阶级中一般人的审美情趣。现存《调琴啜茗图》、《簪花仕



124 簪花仕女图(部分)
唐 周 昉

女图》，当属于这一类型的作品。晚唐程修已是受周昉影响较大的画家，他对周昉的作品提出了批评，说是“周侈伤其峻”①，即是说，周画人物过于丰肥，有损形象的俊秀。其实，这不只是某一个画家的艺术技巧问题，而与“唐人之所好”分不开。因为这个时代的仕女画，大多如此，唐代寺观石窟壁画上的供养人，唐墓壁画的妇女形象，以至唐墓出土的妇女陶俑等等，无不“以丰厚为体”。

唐代肖像画极为发达。周昉画仕女外，亦善传神写照。这个时代如阎立本、曹霸、吴道子、卢稜伽、陈闳、钱国养、左文通、朱抱一、孟仲晖、张萱、李放、赵博文等，都是“写真名手”。画肖像，晋时已提出“以形写神”，要求达到形神兼备。周昉画肖像，有一个故事被记载下来，说：“郭汾阳(子仪)婿赵纵侍郎，尝令韩幹写真，众称其善。后请昉写之，二者皆有能名。汾阳尝以二画张于坐侧，未能定其优劣。一日，赵夫人归宁，汾阳问曰：此画谁也？云：赵郎也。复曰：何者最似？云：二者皆似，后画者为佳，盖前画者空得赵郎状貌，后画者兼得赵郎情性笑言之姿尔。后画者，乃昉也。②”这个记载，说明周昉的肖像画，生动入微的表达出精神特征，善于观察人物复杂的性格，有着善于分析人物心理的本领。

周昉的佛教绘画：

京师长安的章敬寺，是代宗(李豫)为母亲吴太后所造，穷壮极丽。兴造时，夜以继日。因京师现有材料不够用，代宗下令拆宫殿旧料充数，工程的巨大，自无待言。到了德宗贞

---

① 见温宪撰《唐故集贤直院官荣王府长史程公墓志铭》(碑陈列在陕西省博物馆碑林)。

② 见郭若虚《图画见闻志》。

元中又加修理，召周昉描绘壁画。《唐朝名画录》记载，周昉这次作画，才下手落笔之际，京都人士争往观看，其数万计。观众对画稿提出了意见，有说画得妙，有的指出他的缺点。经一个多月，周昉随意改定，便使观众"是非语绝"，"无不叹为精妙"。张彦远在《历代名画记》中，还说他"妙创水月之体"。《唐朝名画录》中也记述他在上都画过"水月观自在菩萨"。"水月观音"壁画，今在敦煌莫高窟五代画像中可以见到。

周昉是第八世纪下半期最有才华的画家。他的作风，不只是在中、晚唐辉耀着整个画坛，而且及于后世以至东方各国。贞元间，新罗（今朝鲜）人曾以善价收置周画数十卷，持归本国。周昉的艺术，多有继承传统而吸取前辈画家之长。《东观余论》说："设色浓淡"，便是得"顾（恺之）、陆（探微）旧法"，并说他"可与顾、陆争衡"。米芾评论，竟将他与顾、陆、吴（道子）并称。至于他与张萱的关系，只不过早年曾经效仿过。当时追随周昉或受影响的，有如王朏、赵博文、赵博宣、程修已、高云、卫宪、郑富等，在中、晚唐时，他们都是有名的人物画家。

中唐及其以后的人物画，描绘仕女，虽然仍是贵族美术的重要题材，但如钱国养那种"衣裳凡鄙"未离贱工[1]"的作风，逐渐多起来。绘画市井、村野风俗的作品已非罕见了。

韩 滉

韩滉（723—787），字太冲，长安人。德宗贞元初任右丞

---

① 张彦远《历代名画记》引窦蒙评语。

相，封晋国公。当他为地方官时，曾做了不少有益农事发展的工作。如组织百姓"治水养鱼"，并与老农"共商攉田肥料"。政事之余，研究文艺，学张旭草书"最为成功"。《唐朝名画录》记载他"能图田家风俗、人物、水牛，曲尽其妙"。《历代名画记》评论他画"牛羊最佳"。他画过《尧民擊壤图》、《醉学士》、《文苑图》、《村社图》、《田家移居图》、《田家风俗图》、《丰稔图》等。相传他的《田家风俗图》，描绘农耕生产，图分九段，从灌溉、收割到入仓，反映了他对农事的重视与熟悉。他的现存作品《五牛图》，生动有致，画牛五头，各具状貌，或吃草，或翘首而驰，或纵蹄而鸣，或回顾舐舌，或缓步跂行，笔墨简劲，表现出每头牛的特性。元代赵孟頫曾为此画题跋，称之为"希世名笔"。

在中唐的人物画家中，还必须提到的是肖像画家李真。

李 真

李真，德宗时人，生卒未详。他的画法，承袭东晋顾恺之画法，而又得周昉"规矩"。郑符曾有"李真周昉优劣难"句，可见李真的艺术，能与周昉相匹敌。李真的《真言五祖像》，今藏日本。这是日本僧人空海在长安留学时，他的师傅慧果让他从中国带回去的佛经、图像中的一部分。《真言五祖像》绢本着色，画金刚智（669—741，南天竺人，为中国佛教真言宗初祖）、善无畏（637—735，中天竺人，与金刚智同门）、不空（705—774，南天竺人，师事金刚智，为中国佛教真言宗第二祖）、一行（673—727，钜鹿人，精通天文，从金刚智学

密法[1]）和惠果（746—805，万年人，从不空学密法），画皆残损，唯不空画像较完整。这些作品在日本有不少摹本。可知李真这一流派的绘画，在东瀛产生的影响，不是寻常的。



125 不空像 唐 李 真

中唐的人物画家，还有如赵公祐，长安人，略迟于周昉，宝历中居四川成都，以画天王著名。《益州名画录》评其"天资神用，笔夺化权，名高当代，时无等伦"。又说他"数仞之墙，用笔最尚风神骨气"。他的画，不落佛教绘画的常套，还在于摆脱外来影响而自有创意。公祐一家善画，子温其，孙德齐，都有画名。

晚唐的人物画家，有如常粲一家，父子都著名一时。常粲的儿子重胤，绘僖宗像，一写而成，使内外官属，无不骇叹。在使用绘画的颜料及对壁画的保固方面，重胤很有一套办法。郭若虚《图画见闻志》引重胤自述："画壁除摧圮塌烂外，雨淋水洗断无剥落。"惜其法未传。尚有尹继昭的人物、台阁自成一家，当时师法他的不少，卫贤即是其中之一。晚唐

① 《历代名画记》载长安兴唐寺，韩幹画有一行像。

的人物画家，值得特别提出的，则有孙位与张素卿。

孙 位

孙位，会稽（浙江绍兴）人，一名遇，自号会稽山人。《益州名画录》载其性情疏野放羁，"虽好饮酒，未尝沉酩"。《宣和画谱》说他"乐与幽人为物外交"。唐僖宗李儇因黄巢起义而逃到了四川，孙位也从长安至蜀。在四川的应天寺、昭觉寺画





126 高逸图 唐 孙 位

《龙水》、《墨竹》、《松石》和《天王像》。他的画作，至宋代，《宣和画谱》著录了二十六件，而流传到现在的只有《高逸图》。该图绢本设色，图中画四人，当是魏晋时的高人逸士，即山涛、王戎、刘伶和阮籍。画图的表现形式，与南京西善桥南朝墓发现的砖印《竹林七贤图》有密切关系。从作品的内容及布局的特点来看，孙位的这件作品，无疑是根据南朝这样的一种传统范本而创作的。画中的山涛，上身袒露，披襟抱膝、两目正视，表现出旁若无人的傲慢性格。画家在刻划上，画出了这些魏晋"高逸风度"的共性，又画出了他们的个性。他喜欢画这类题材，这与他"乐与幽人为物外交"的生活情趣不无关系。在艺术上，从这些画迹来看，晚唐的人物画，保持了中唐的水平。

张素卿

张素卿(844——约927)，四川简州人。《图画见闻志》载其"少孤贫落魄"。曾在节度使夏侯孜家中为差役。虽然如此，却他他有机会看到古今的一些名画。夏府有吴道子画的屏风，素卿曾痴对竟日不忍去，致遭主人责骂。一日于乐至山中，偶遇道士陈乾晖①，遂拜其为师，从此，素卿就入了玄门。乾符间居青城山。中和间，僖宗赐其紫袍，成为道教中之领袖。

素卿"喜画道门尊像，天帝星官，形制奇古"②。《益州名画录》载其于中和时(约公元884年左右)在简州开元观画容成

① 《益州道观志解》载：张素卿师陈乾晖，五福观道士，画工出身，善画龙、虎。有足疾，作大幅壁画，皆命素卿登架为之。
② 郭若虚《图画见闻志》。

子、严君平、葛玄、黄初平、左慈、苏耿等十二仙君，又在成都龙兴寺画龙虎，在青城丈人观画五岳、四渎、十二溪女等。在道教绘画方面，他是下足功夫的。由于他本人入道，比较熟悉道家典籍，因此所画道家绘画多有依据。平日一边吸收传统画法，一边潜意创造，所以成就卓著。所画形象诡异，不落常套；笔纵洒落，设色奇古，被尊称为"一代画手"[1]。当时从学于他的，有道士李寿仪、陈若愚，皆有画名于一时，还有画工张修宝、王三儿、陆世贵等。

张素卿的道教绘画，不但在当时当地受到重视，重要的还在于影响及于后世。宋、元道观的壁画者，没有不尊奉他为"典范"。在中古的道教人物画中，素卿可谓一代的先驱者。

第四节 唐代的山水画

山水画在中国绘画史上占有极重要的地位。并在东方绘画中成为富有特色的艺术。山水画在发展的过程中，总结出丰富的画学理论，反映出古代画家对于自然敏锐的、深刻的理解与体会。

山水画在唐代开始繁荣。不同风格，竞相出现。不少山水画家，各有创造。有青绿勾斫，也有水墨渲淡。在唐代较充裕的物质条件下，山水画家们充分利用了这些条件，发挥了他们的艺术才能。杰出的山水画家有李思训父子、王维、张璪、毕宏、郑虔、王默、王宰、卢鸿、项容等。大画家吴道

① 黄休复《益州名画录》。

子，在山水画方面，也有其卓越的成就。

在唐画卷轴山水保存不多的情况下，敦煌莫高窟唐壁画山水树石，可以帮助我们进一步了解唐代山水画的发展。唐石窟壁画山水及山石、树木画法，详本章第六节。尽管卷轴画与壁画在技法使用上有不同，但就艺术表现的时代特点，还是一致的，值得引起注意。

李思训

李思训(651—718)，字建，唐朝宗室。开元初封为右武卫大将军，画史上向有大李将军之称。张彦远《历代名画记》载述：李思训“早以艺称于当时，一家五人[①]并善丹青”。他的山水极得时人所重，故有“山水绝妙”之誉。他画的《长江绝岛图》流传到宋代，苏轼看了以后，似闻“棹歌中流声抑扬”[②]。

李思训作画，多以“勾勒成山”，用大青绿著色，并用螺青苦绿皴染，所画树叶，有用夹笔，以石青绿填缀。尤其在设色方面，所谓“金碧辉映”成为他的一家之法。至于画法渊源，张丑以为“展子虔，大李将军之师也”[③]。确是如此，这在前面已有提及，不再赘述。

李思训的绘画特色，还可以从保存下来的属于他的流派作品中见到。故宫博物院所藏的三幅《宫苑图》，与记载中的李画特点相吻合。传李思训所作的《江帆楼阁图》，画江天浩渺，风帆泝流。画中表明，山水技法到了李思训时，确已达

① 一家五人即李思训、弟思海、子昭道、侄林甫、侄孙李凑。

② 苏轼《李思训画长江绝岛图》诗。

③ 见《清河书画舫》。

到了成熟的地步。张彦远评他所"画山水树石，笔格遒劲"，可以在这幅画中看出。若与《游春图》对照，它的发展，主要表现在傅彩染色上，但树木画法，尚保留展画特点。在这幅画中，画山已有皴法。唐人山水有皴，不只是见于这幅画，现存敦煌莫高窟的唐代壁画，其中配景山水，即有此种皴法，不过比较简略而已。



127　江帆楼阁图　　唐　李思训（传）

有关李思训的事迹，朱景玄在《唐朝名画录》中提到。玄宗于天宝中，要吴道子画嘉陵江风光于大同殿，并说"时有李思训，山水擅名，帝亦宣于大同殿图，累月方毕"。这段记载，向为画史所录，其实与事不符，因为李思训卒于开元六年，至天宝中，李已去世二十多年，既不可能被玄宗所召，更无可能与吴道子一起作画于宫中。

李昭道，称小李将军，克承家学，稍有发展，张彦远评他"变父之势，妙又过之"，朱景玄却说他"笔力不及"。今传《春山行旅图》，当是这一流派作品。绢本、设色，画峭壁悬



128　青山行旅图　　唐　李昭道(传)

崖、白云缭绕、山间树木苍郁、行人策骑游赏，以细笔钩染，方寸之间，极云光岚影之变。可以体会当时山水画法的提高，远过于南朝。

综观二李山水，既继承了传统的画法，又有了新的创造，说山水画至二李发生“一变”，不无道理。二李的绘画，是初唐进入盛唐时期最有影响的山水画派。在我国绘画史上，向被多数人认为是北派山水的一种。

关于二李的山水之变，涉及到吴道子的问题。张彦远《历代名画记》“论画山水树石”中说：“(唐代)山水之变，始于吴，成于二李。”这则评论，曾经在画史上发生了混乱，因为李思训先于吴道子而死，所以不少人认为不能以吴为“始”，也不能以李为“成”。其实，张彦远的这段话是不成问题的。张说“山水之变，始于吴”，这是指吴道子“于蜀道写貌山水”之时“始创山水之体”的“始”。此时二李都健在，吴虽年轻，但是早熟，故以山水变革之“始”

属于吴。但是吴到中年后，虽画山水不辍，毕竟把主要精力放在佛道人物画上，而二李却一直孜孜于山水画，故以山水变革之"成"归于李。唐代学二李的画家不少，如王熊，曾任潭州(长沙)都督，所画湘中山水，是李将军的青绿一派；还有如畅沓、李平钧、郑逾等，都受二李画风影响，并使这一流派的绘画，更加强了它的风格化。

王 维

王维(699—759)，字摩诘，太原(山西)祁县人。在开元、天宝的盛唐时代，是一个负盛名的诗人，又是一个有才气的画家。他的《送元二使西安》，被谱成"阳关三叠"，成为时人的流行的乐曲。

玄宗开元九年(公元721年)，他中了进士，曾官至尚书右丞。晚年在陕西"蓝田别墅"过隐士生活。他曾深依禅宗，有时竟以"谈玄终日以为乐"，因此在他的艺术作品中，也就渗透着一定的佛学思想。他所画的《辋川图》，据说是一种"山谷郁郁盘盘，云水飞动"，而且是"意出尘外"[1]的构思。《辋川图》原为壁画，早已不存。今所见的《辋川图》拓本，系后人据摹本而石刻的。

王维既是诗人，又是画家，其所成就，不仅仅能诗善画，而是把艺术中的诗与画，通过他的创作，给以融化。苏轼评论他的作品："味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。"诗画有机的结合，这是中国画的传统，也是中国画的特

① 见《唐朝名画录》。

点。《宣和画谱》中提到他的诗句如"落花寂寂啼山鸟，杨柳青青渡水人"、"行到水穷处，坐看云起时"、"白云回望合，青霭入看无"之类，说是"皆所画也"。

他在绘画上，除了精于写山水之外，也画道、释肖像与历史画。

他的山水画，是从多方面吸取长处的，不但继承传统，也还吸取当代画家之长。张彦远说他"工画山水，体涉今古"。对于今人，他所尊重的是吴道子，因此他所"画山水树石，纵似吴生"。但又能"风致标格特出"。在表现手法上，他有多种才干。一种"笔墨婉丽"、"石小劈斧皴"，设色"重深"的山水，这种画法，与李思训一派接近[①]，所以后人曾将小李将军（此指李昇）的作品误作王维画。另一种是，"笔意清润"或"笔迹劲爽"的"破墨山水"。郭若虚论董源的山水画时说："水墨类王维"，就这点来说，王维与李思训的画风是不同的。总言之，王维与李思训，有同有不同，所以根据唐宋人的著述，偏于任何方面来看待王维的画风都是不恰当的。到了明代，以董其昌为代表的一种议论，抓住王维"笔意清润"的特点，说他"一变勾斫之法"而专长"水墨渲淡"，从而定其为"南宗之创始者"[②]，这与历史事实就不很相符。要说唐代水墨山水画的主要画家，还应该归张璪、王墨等，此外还有郑虔、刘单。王维能"水墨"，但不能总归于他。

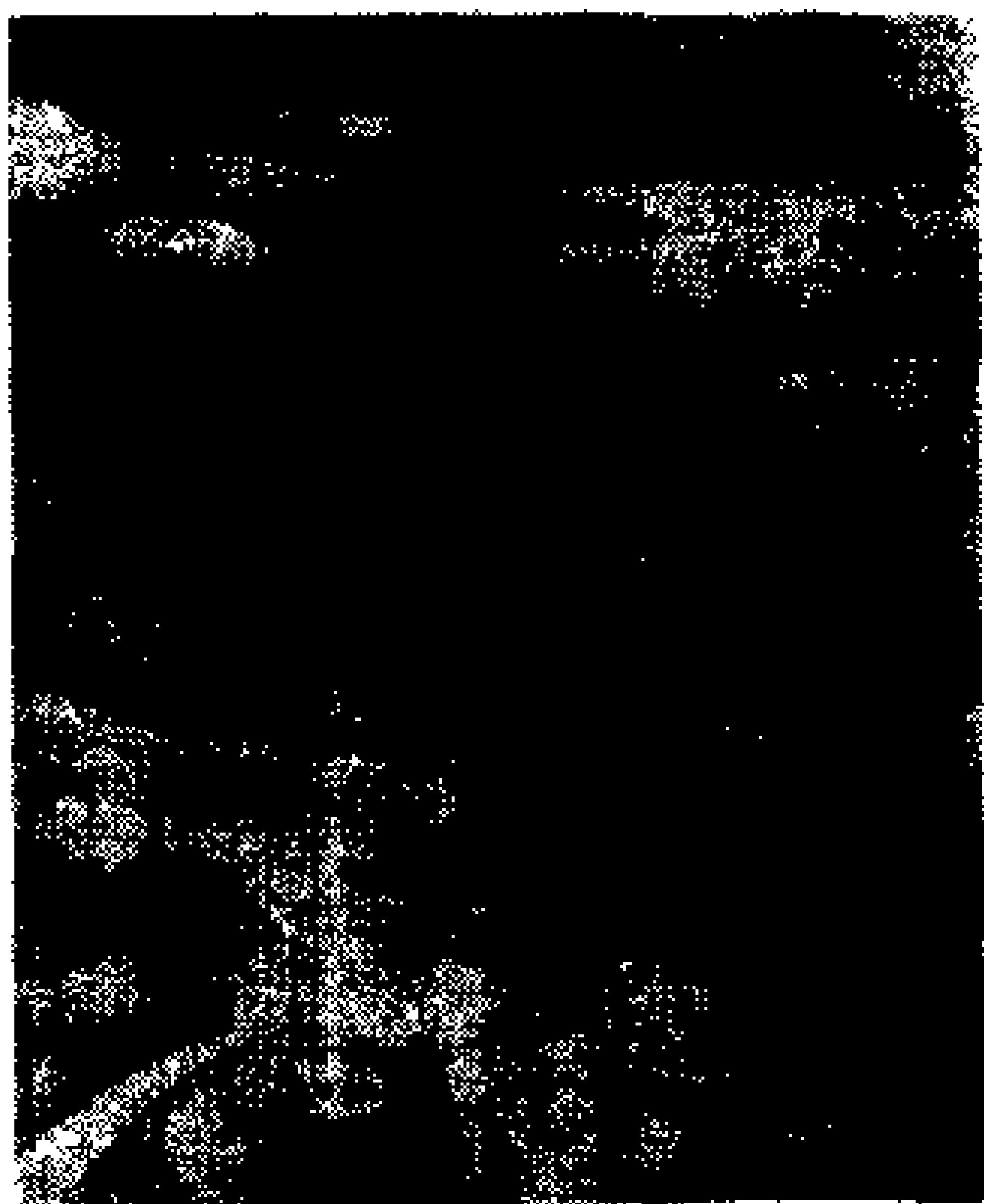
王维的真迹，唐代已不多见。张祜在《题王右丞山水障子》中曾经慨叹"右丞今已殁，遗画世间稀"，至今流传的，除

---

① 安岐《墨缘汇观》："王维《山居图》，青绿山水"，"界画纤细"，"类李将军一派"。

② 董其昌的"画分南北宗"说，详第八章。

《辋川图》摹本石刻外，尚有《王维雪溪图》、《江山雪霁图》[1]及《王维江干雪意图》等，都系后人摹作或托名之作。



129　雪溪图　　唐　王　维(传)

张　璪

张璪（生卒未详），字文通，吴郡人，擅长文学。盛唐间，"为一时名流"。善画山水松石。朱景玄在《唐朝名画录》中记述他的山水画："高低秀丽，咫尺重深，石尖欲落，泉喷如吼。"盖以为"其近也，若逼人而寒，其远也，若极天之尽。"诗人符载曾记述他在荆州画松石的情况[2]，更可以想见其创作的才华。那次张璪在监察御史陆潘家，座上有宾客二十四人，都来争看他挥毫。张璪居其中，箕坐鼓气，少顷，"神机始发"，他便"毫飞墨喷，捽掌如裂，离合惝恍，忽生怪状"。画毕之后，便见"松鳞皴，石巉岩，水湛湛，云切眇"，使在座宾客无不赞绝。张璪画用秃笔，有时或以手摸绢素。画松曾以手握双管，一时齐下，一

① 《江山雪霁图》有两个摹本，一在日本，一在美国，名曰"长江积雪"。后者的长度约于前者的两倍。

② 符载撰《观张员外画松石序》。

作生枝，一为枯枝，使人有"润含春泽，惨同秋色"的感觉。由于他对绘画艺术有深切的理会与丰富的创作经验，虽然他所撰的《绘境》已不传，但是他所说的"外师造化，中得心源"，却成了画学的不朽名言。

张璪的山水画，重在水墨表现，而且运用"破墨"法。他在张家画八幅山水障，便是"破墨未了"①。荆浩在《笔法记》中说他"树石气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩，旷古绝今，未之有也"。所谓"笔墨积微"、"不贵五彩"，这在水墨画法上，自然是一个很大的进步。

郑虔

郑虔(705—764)，字弱齐(一作若齐)，郑州荥阳人。天宝初为协律郎。曾收集当时不少见闻，著书八十多篇，被人告发，以"私撰国史"罪坐谪十年。后回京师，玄宗爱其才，于天宝中授广文馆博士②，时号郑广文。与杜甫交谊甚深。曾画《沧州图》，玄宗于其画尾题"郑虔三绝"，从此画名大噪。虔为官时，贫约澹如，故有"才名四十年，坐客寒无毡"之誉。安禄山乱，郑虔与王维等来不及逃避，被劫至洛阳，授以"水部郎中"。虔称病，并未尽职。但在至德二年，肃宗惩办受安禄山委任的官员时，虔定三等罪，贬台州司户。今之浙江临海，

① 《历代名画记》张璪传。

② 《历代名画记》载，郑虔为广文馆博士是在"开元二十五年"。据《唐书》百官志，广文馆《天宝九年置》。又据《唐书》，虔任广文馆博士是在天宝初被"坐谪"后的事。从这两则记述，可证《历代名画记》之误。

尚筑有"广文祠"，并有其墓。

郑虔长山水画，其风格是"山饶墨趣，树枝老硬"[1]，在用墨方面，他是比较用心的。所以如善于泼墨的王墨，就曾师事于他，并使水墨画法获得了发展。至宋、元时，尚有他的《峻岭溪桥图》、《杖引图》等传于世。

王 墨

王墨（一作默，又作洽），（约734—805），喜游江湖间，常画山水、松石、杂树。早年师事于郑虔[2]。虔对水墨向来"用心"，这对王墨的影响较大。又曾学画于项容。据荆浩评论，项容"用墨独得玄门"，这对王墨的影响当然更大。所以王墨在绘画上以"泼墨取胜"，是有师承的关系。相传王墨风颠酒狂，醉后，往往"以头髻取墨，抵于绢素"。这是一种墨戏。朱景玄说，王墨"凡欲画图障，先饮醺酣之后，即以墨泼"，"或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化，图出云雾，染成风雨，宛若成神巧，俯视不见其墨污之迹"[3]，说其对水墨性能已充分掌握。

这个时期，善于水墨画的，尚有韦偃、陈恪、卢鸿、祁岳、朱审、刘单、张志和、顾况、顾生、项信、陈式等。《西

---

① 《图绘宝鉴》，津逮秘书本作"山饶墨"，无"趣"字。

② 《历代名画记》载："王默早年授笔法于台州郑广文虔"，于情理不合。因郑虔年岁比王墨大三十岁左右，故原文"授"字，拟"受"字之误。

③ 《唐朝名画录》王墨传。

阳杂俎》记代宗时的顾生，他的某些作风与王墨相似。说顾生作画，"先布绢于地，研调彩色。使数十人吹角击鼓㗳叫。顾子著锦袄，锦缠头，饮酒半醉，取墨汁写绢上，次写诸色，以大笔开诀，为峰峦岛屿之状，曲尽其妙"。又如韦偃，"山以墨斡，水以手擦"①，卢鸿则笔墨雅丽，朱审则用墨"险黑磊落"，刘单则"元气淋漓障犹湿"。诸如此类，都表明盛唐时在墨法上有新的建树。

唐代的山水画，在表现形式上，不外乎：

以李思训为代表的工细巧整，青绿重彩为一格。这在唐代影响较大，画风也较普遍。不少创作，向这一派发展，或者接近这一派。故唐人以为山水之变"成为李"。

以吴道子为代表的注重线描，不以设色绚烂为要求的"疏体"，又是一格。中唐以后有所发展。当时如王陁子，也属这一派。张彦远说："世人言山水者，称陁子头，道子脚。"并认为山水之变"始于吴"。

以张璪、王墨为代表的笔墨清润，重在墨法巧变的为一格。这是唐代新发展起来的一种画法，当时虽未普遍，但它的影响，至晚唐逐渐扩大。

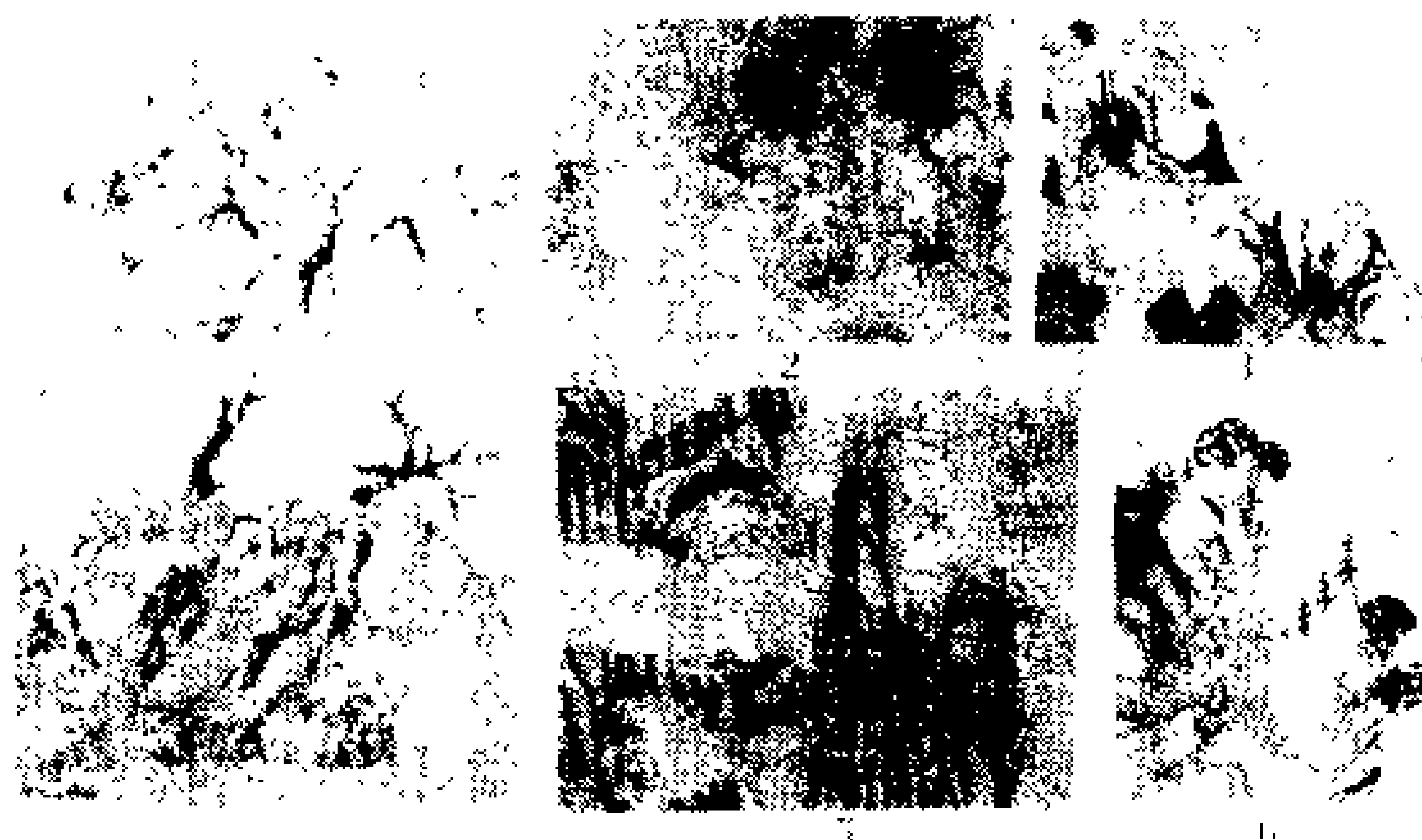
至于如王维的山水画，又是一种情况。他对于上述的几种表现，兼而有之，虽偏重青绿，但有时作水墨，有时近吴道子，可谓对山水画法，是一位善于尝试者。

作为了解自晋至唐代山水画法的演变梗概，这里，附现存的部分画迹，作为图例示意：

---

① 见《唐朝名画录》。

130　晋至唐山水画法变化示意图



1 顾恺之《女史箴图》 2 顾恺之《洛神赋图》
3 莫高窟北魏壁画 4 展子虔《游春图》
5 李思训流派《春山行旅图》 6 莫高窟唐 112 窟壁画

第五节　唐代的花鸟、鞍马、杂画

中国花鸟画的肇始，较山水画为早，起先用之于工艺美术的纹样上。新石器时代的彩陶，画有鸟、鱼、蛙及似花草的图案；殷周时代的青铜器，花草、蝉、鱼、蛙、龙、凤的纹饰逐渐多起来。长沙战国楚墓出土的"缯书"，有树木的图画，汉代壁画与画像石中，则多有花木鸟兽。至于南北朝时期，这在前一章述及，已出现不少画花画鸟的作品。有的画家以画花木、鸟雀、走兽为专长。但是，这种现象只能作为花鸟画成为独立画科之前的萌芽状态。到了唐代，花鸟画开

始成为专门的画科。便是鞍马及杂画，都有很大的进展。唐初薛稷为画鹤名手。武则天时的殷仲容，工写貌及花鸟，“或用墨色如兼五采”①。至开元、天宝时期，人材更多。曹霸、陈闳、韩幹之画鞍马，独步一时。其他如冯绍正，以画鹰、鹘、鸡、雉，甚为精妙。韦鉴、韦偃之画龙、马，亦妙得神气。又如竺元标、蔡金刚、毛嵩、姚彦山、程邈等，都善画寺壁禽兽。中、晚唐时期，则如韩滉、戴嵩之画牛，边鸾、滕昌祐、刁光胤之画花木、禽鸟、猫、兔，使花鸟画逐渐成为独立的艺术。还有孙位之画水与画松竹，都达到相当的精巧。这些绘画的成就，深深地影响于五代与两宋。晚唐的滕昌祐、刁光胤、孙位等，自京入蜀，对于五代前蜀、后蜀的花鸟画尤有影响。

唐代的花鸟画家，仅据《历代名画记》、《唐朝名画录》等唐人的著述中统计，当时能画花木禽兽者，计有八十多人。其中专门画花鸟者近二十人。当然，这只是重要花鸟画家中的一部份，但也足以说明唐代花鸟画已具备它的阵容了。

薛　稷

薛稷（约651—713），字嗣通，河东汾阴人。景龙末年，稷近六十岁，任昭文馆学士。后来官至太子少保礼部尚书。他的外祖父是魏徵，为太宗李世民时的名臣，家富图籍，多有虞世南、褚遂良的旧迹。薛稷曾“锐精模学，穷年忘倦”，他的书法学褚遂良，当时有“买褚得薛，不失其节”之说。《历代

① 张彦远《历代名画记》。

名画记》评论他"尤善花鸟、人物、杂画"，特别是画鹤，最为著名。杜甫有诗称赞他画鹤的精妙。杜甫在《通泉县署壁后薛少保画鹤》诗中写道："薛公十一鹤，皆写青田真，画色久欲尽，苍然犹出尘。低昂各有意，磊落似长人。"这壁画，尽管已褪色，但仍然给人感到很生动。

薛稷画鹤，有他一定的创造性。张彦远说他画出了"屏风六扇鹤样"。"样"是画样，是画图的一种范本。而且这种范本，还是"自稷始"[1]。唐代画家，人材济济，而能创"样"的不多，所以薛稷的绘画，不比寻常之作。

薛稷画鹤外，也画人物、树石和畜兽。当时的两京及成都等地，都有他的壁画。薛还画过《西方净土变》。

曹　霸

曹霸（约694—？），谯郡（今安徽亳县）人。官左武卫将军。开元中，常被引见，数上南内兴庆宫的南薰殿。

太宗贞观十七年（公元643）二月，于禁宫西内三清殿侧的凌烟阁，诏画长孙无忌等二十四个功臣的图像，到开元、天宝已七、八十年，这些壁画的颜色暗淡下来，因此，玄宗命曹霸修补。曹霸"下笔开生面"，使那些功臣像不但神采生动逼真，就是衣冠服制也都全然合度，竟使观者感到"褒公鄂公毛发动，英姿飒爽来酣战"。

曹霸更以画马负盛名。当时唐室强盛，每岁由各地送来名马奇兽，多不可计。此外，京洛的豪门权贵也都养了大量

---

① 见《历代名画记》卷九薛稷条

名马。画家为名马写照，成为一时风气。杜甫在《韦讽录事宅观曹将军画马图》中有一段描写，说曹霸"曾貌先帝照夜白，龙池十日飞霹雳。内府殷红玛瑙盘，婕妤传诏才人索，盘赐将军拜舞归，轻纨细绮相追飞，贵戚权门得笔迹，始觉屏障生光辉"。这首诗记下了画家当日在皇宫画马受赐的荣耀，也记下了皇家以至贵戚豪门收藏名家画马的风尚。

汤垕《画鉴》中说："曹霸画人马，笔墨沉着，神采生动。"杜甫在《丹青引赠曹将军霸》中，对其画马更是称赞不已。说他在宫中画"玉花骢"（名马）时，经过他的惨淡经营，便将这匹"迥立阊阖生长风"的名马描写得有如"九重真龙出"。当时"画工如山"，然而对他的画，杜甫竟称赞为"一洗万古凡马空"。

曹霸为一代画马大家，影响大，后世画马，必提"曹将军"。曹画人物、山水亦精神，并能写真。当他贬为庶人后，曾经"屡貌寻常行路人"。韩幹于当年，即是他的入室子弟。

韩 幹

韩幹（生卒未详），长安人[①]，少时家贫，曾为酒家作杂差，后得王维资助，才有了专心学画的条件[②]。他是人物画家，也是画马专家。初师曹霸。天宝中，玄宗李隆基曾要韩幹"师陈闳画马"，后来发觉其所画与陈闳不同，因诘之，韩幹回答："臣自有师，陛下内厩之马，皆臣之师也。[③]"

关于韩幹画马，杜甫在《丹青引》中有一段话："弟子韩幹

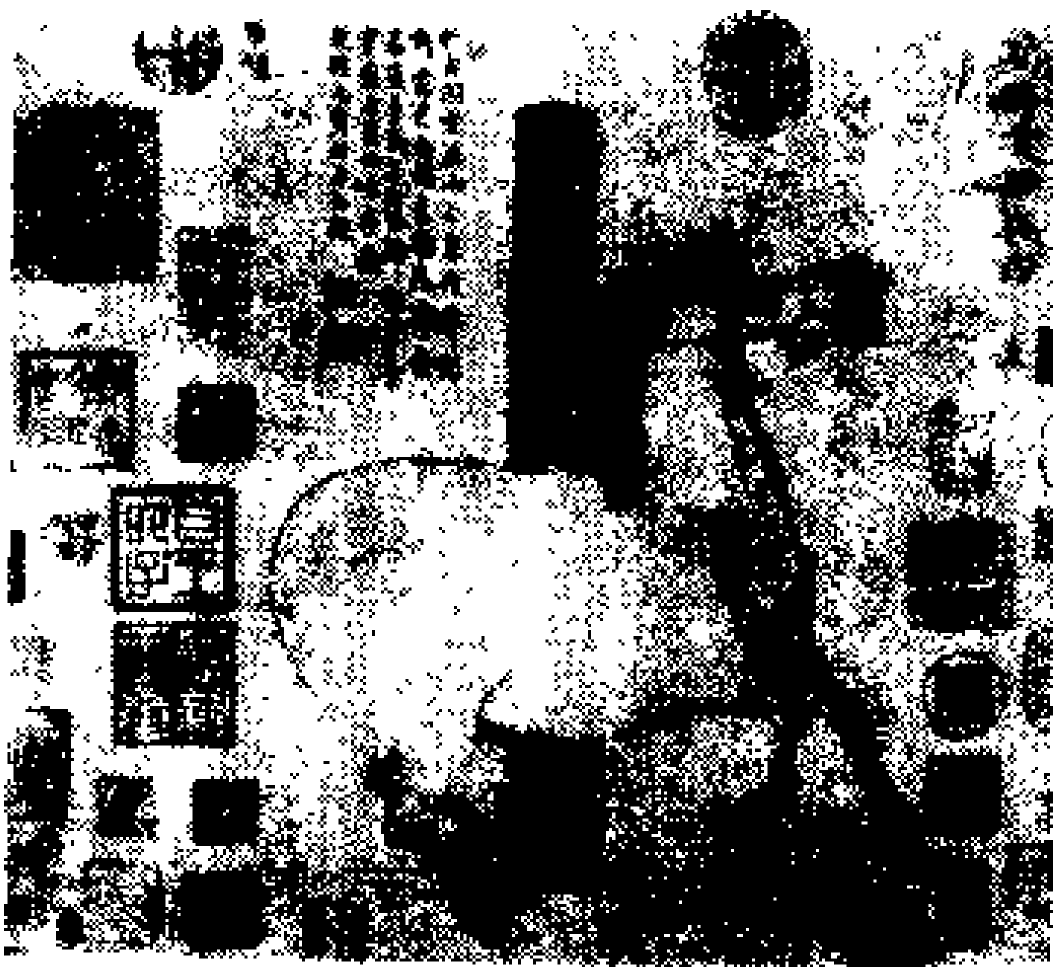
---

① 韩幹籍贯有作大梁人，亦有作蓝田人。

② 详见《酉阳杂俎》。

③ 朱景玄《唐朝名画录》

早入室，亦能画马穷殊相，幹惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。”曾引起了历代评论家的争论。唐人张彦远在《历代名画记》中指责“杜甫岂知画者，徒以韩马肥大，遂有画肉之诮”。唐人顾云在《苏君所观韩幹马障歌》中也说“杜甫诗歌吟不足，可怜曹霸丹青曲，直言弟子韩幹马，画马无骨但有肉，今日披图见笔迹，始知甫也真凡目”。宋人张来提出另一种看法，以为当时皇家的马，饲养得好，“磊落万龙无一瘦”，由于“韩生丹青写天厩”，所以“幹宁忍不画骥骨”[1]。不难明白，正因为韩幹画马形体肥大，所以杜甫说是“画肉”。杜甫在《房兵曹胡马》中有赞马句云，“锋棱瘦骨成”，可能这位诗人本来有所偏爱，并非“真凡目”而“不知画”。其实，杜甫的真正含意，还在于反衬曹霸画马正以画骨见长，并用来说明曹霸画艺卓越，象韩幹那样有画才的弟子也不能“青出于蓝”。在历史上，尽善尽美的画家是没有的。杜甫为了突出曹霸，或许正以韩幹的短处作衬托。历代的评论中，指出韩幹画人画马在其精神表现上不足的，非杜甫一人。如郭若虚《图画见闻志》记述韩幹与周昉同画郭子仪女婿赵纵肖像，评韩幹所画，“空得赵郎状



131 照夜白　　唐　韩　幹

---

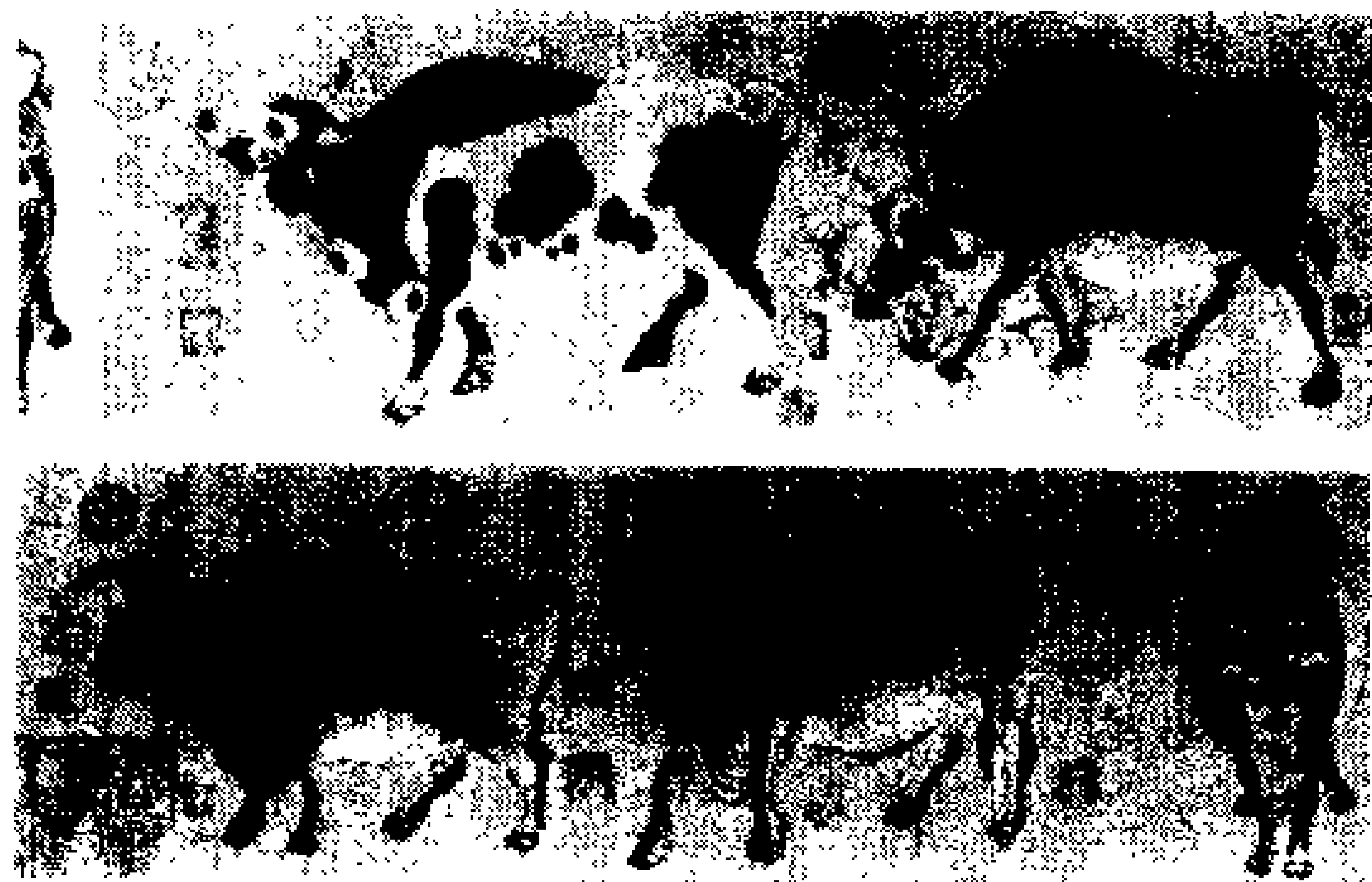
[1] 《柯山集》卷十三《萧朝散惠石本韩幹马图马亡后足》



132 牧放图(部分)　唐 韦 偃
(宋李公麟摹本)

貌"，这与评他画马"气凋丧"的意思相近。但从总的来看，韩幹画马成就是很高的。至宋元时的李公麟、赵孟𫖯，都认为韩幹画骏马"非凡，标志特出"，"足为后人百代私淑"，但不等于韩幹作画无短处。

韩幹的作品，流传至今的有《照夜白》和《牧马图》。所画"照夜白"生动之致，不仅表达了玄宗这匹名马的神气，而且在解剖结构上，都达到前人所未有的准确。这与韩幹重写生、能以内厩之马为"师"是分不开的。



133 五牛图　唐 韩 滉

韦 偃

韦偃（生卒未详），长安人，出于韦鉴之家，也是画马名手。杜甫有"题壁上韦偃画马歌"，颇加赞美。汤垕《画鉴》说："要之唐人画马虽多，如曹、韦、韩特其最著者，后世李公麟伯时画马专师之。"

其他如韩滉，画田家风俗人物水牛，曲尽其妙。（《五牛图》评介详见本章第三节唐代人物画》）

韦偃的弟子戴嵩，更是唐代画牛的名家。朱景玄评他"尝画山泽水牛之状，穷其野性筋骨之妙"[①]。当时以画牛得名的尚有戴嵩之弟戴峄及张符等。

唐人画马、画牛，开始成为专题。尤其画马，最为风行。今藏故宫博物院之《百马图》，无款，元人题跋中定为唐人所作，绢本，长302.1厘米，高26.7厘米，描绘九十五匹各种形态的马，并画有四十个牧马的"奚官"和"圉人"。此画即是宋摹，也可以想见唐人画马的气势。



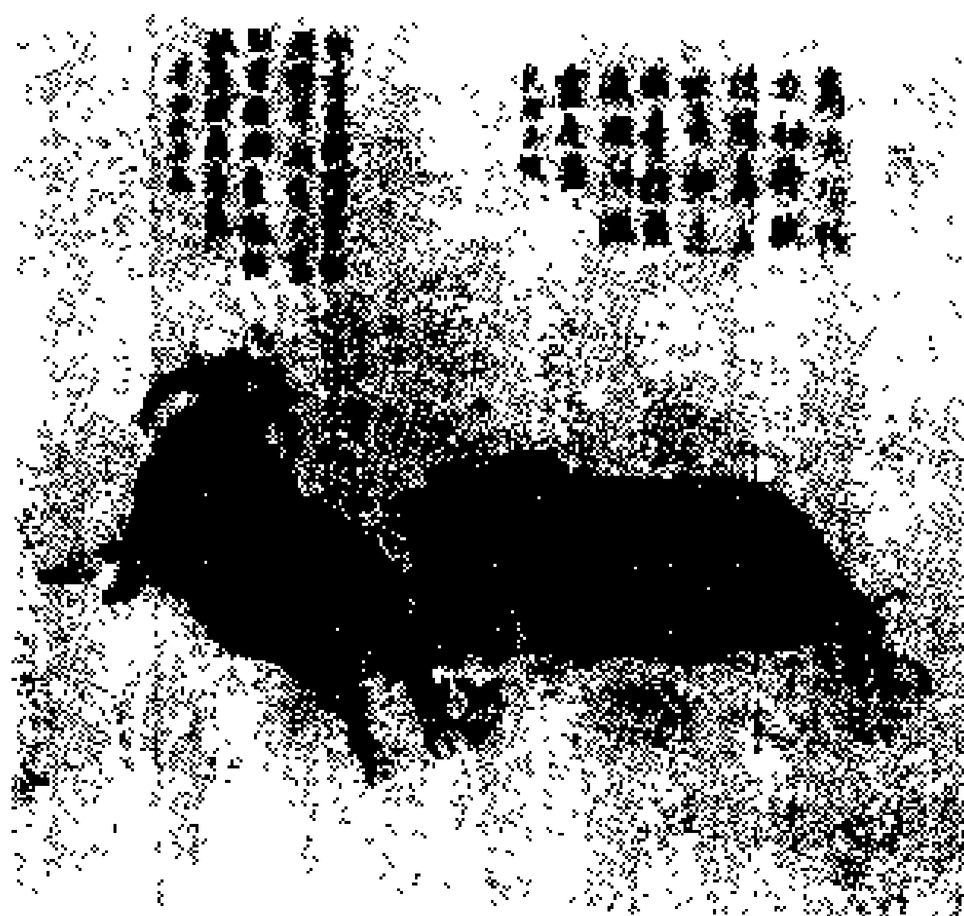
134 五牛图（局部）
唐 韩 滉

唐代花鸟画的代表作家，中晚唐有边鸾、滕昌祐、刁光胤等。

---

① 见《唐朝名画录》。

边　鸾



135　斗牛图　　唐　戴　嵩(传)

边鸾（生卒未详），长安人。德宗时（公元780年—804年）任职右卫长史。《唐朝名画录》记其"最长于花鸟"，而且画"草木、蜂蝶、雀、蝉，并居妙品"。朱景玄称其"下笔轻利，用色鲜明"《图绘宝鉴》评其"精于设色，如良工之无斧凿痕"。所画牡丹，"花色红淡，若浥雨疏风，光彩艳发"[1]。传贞元间，新罗(朝鲜)送来一只会舞的孔雀，德宗命边鸾在玄武殿写生。他画出了"一正一背"、"翠彩生动，金羽辉灼"的孔雀，似能发出"清声"之音。当时随其学画者不少，其中较为有名的是陈庶，擅长色彩的运用，所画卉卉，极为鲜美，世称"边、陈"。陈庶画肖像，也称能手。

滕昌祐

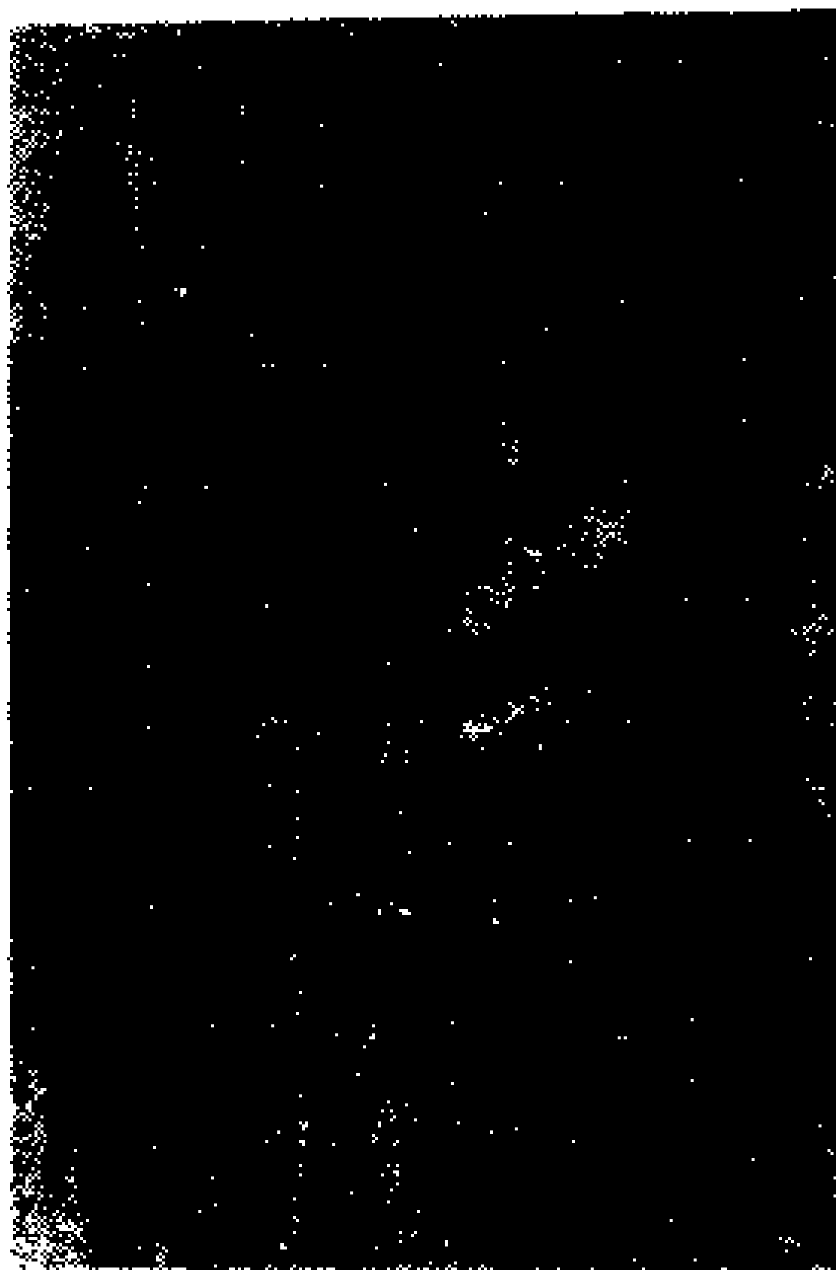
滕昌祐(生卒未详)，字胜华，吴人。中和元年入蜀，后为五代前蜀画家。工画花鸟、蝉蝶，尤长于画鹅。他在住宅内布置山石，栽种奇花异草，以为观察体会。因此，画中颇得花鸟的形状

① 见《广川画跋》

与特征。所画"笔迹轻利，傅彩鲜泽"，"宛有生意"，可与边鸾媲美。今见孙位《高逸图》中之配景蕉石，颇属花鸟意味，亦属"笔迹轻利"，可以参考。

刁光胤

刁光胤(生卒未详)，长安人，工画湖石、花竹、猫兔、鸟雀。天复年间(公元902年)入蜀，致使川蜀画花鸟的前辈"颇减价矣"。当时在那里的花鸟画家如黄筌、孔嵩都曾亲受其诀。刁居蜀三十余年，黄休复说他作画无一日间断，而是"非病不休，非老不息"。他在年岁很大时，犹作壁画。他的画法，对五代前、后蜀的绘画影响较大。



136 芭 蕉(《高逸图》局部) 唐 孙 位

上述画家之外，尚有李渐画虎、马，卢弁画猫，张旻、李察画鸡，姜皎画鹰，强颖画芦荻、水鸟，齐旻、钟师绍画犬，李逖画昆虫，卫宪画蜂、蝶、雀、竹，陈庶、沈宁、郑华原画松石，萧悦、方著作、张立画墨竹，各逞其妙，都有一定成就。可知花鸟画之在唐代，已是蔚然可观了。

第六节 唐代的石窟壁画

壁画在唐代极为发达。宫殿、寺观、衙署、旅舍、斋堂、

石窟、墓室，都有作品，而且题材丰富，各体具备。佛教画之外，尚画人物、历史故事、山水、花木、禽兽等，皆"以五彩施之于壁"。

宫殿、寺观壁画，见于文献记载极多。《历代名画记》、《唐朝名画录》、《京洛寺塔记》以及《唐书》中，都有丰富的著录。据《旧唐书》"列传三十九"记载宰相狄仁杰上疏武则天中提到："今之伽蓝①，制过宫阙，穷奢极壮，画缋尽工，宝珠殚于缀饰，瓌材竭于轮奂。"足证唐代的寺观壁画，一度"尽工"，而且"制过"殿堂。这也说明佛教绘画在当时的兴盛。

现存的作品，只有石窟与墓室的壁画。石窟壁画较为丰富的，有如新疆拜城的克孜尔千佛洞，敦煌的莫高窟和天水的麦积山石窟，其它尚残存隋唐壁画的石窟，有如新疆库车的库木吐剌千佛洞，敦煌的西千佛洞，武威的天梯山石窟，庆阳的寺沟石窟，及永靖的炳灵寺石窟等。在这些石窟中，又以敦煌的莫高窟壁画为最丰富，规模也最宏伟。在这个石窟的壁画中，保存了隋至初唐、盛唐、中唐、晚唐各个时期的作品。

敦煌莫高窟

敦煌莫高窟的历史概况与地理环境，已详前章。

莫高窟至隋代更繁荣，到了唐代，发展到全盛的时期，内容与形式都较丰富。这个时期创建的洞窟，现存二百四十七个，而在前代洞窟壁画上重绘的有三十五个，可说占现存莫

---

① 伽蓝，梵语。谓僧众所住之园林，世因称佛寺为伽蓝。

高窟洞窟的全数之半。其中以9、12、30、36、45、112、148、156、158、159、172、185、194、217、220、323、331、335、445等窟的壁画最为精美，可以代表唐代初、盛、中、晚各个时期绘画的不同作风。

莫高窟在唐代的繁荣，与唐代对西方的经营是分不开的。唐帝国在昌盛时期，它的势力远及西域之外，中亚之间的文化交流也更加频繁。所以佛教在唐朝经济上升的时候，更得到迅速而又广泛的传播。由于有这个原因，作为国际交往要冲的敦煌，佛教石窟就随之益加发达。当时除莫高窟外，在安西的榆林窟，也得到大规模的兴建。到了天宝十四年(公元755年)"安史之乱"后，由于河西走廊属于吐蕃(今藏族)，莫高窟来了新的统治者。吐蕃是崇奉佛教的，所以莫高窟在吐蕃统治的六、七十年间，非但保存了莫高窟的艺术，而且还多有兴造。其中如158窟，就是吐蕃统治时期的遗迹，壁画与塑像都很精美。在这些作品中，既反映了我国吐蕃族的某些面貌，在有些作品中，可能也有着吐蕃人民的艺术创造。

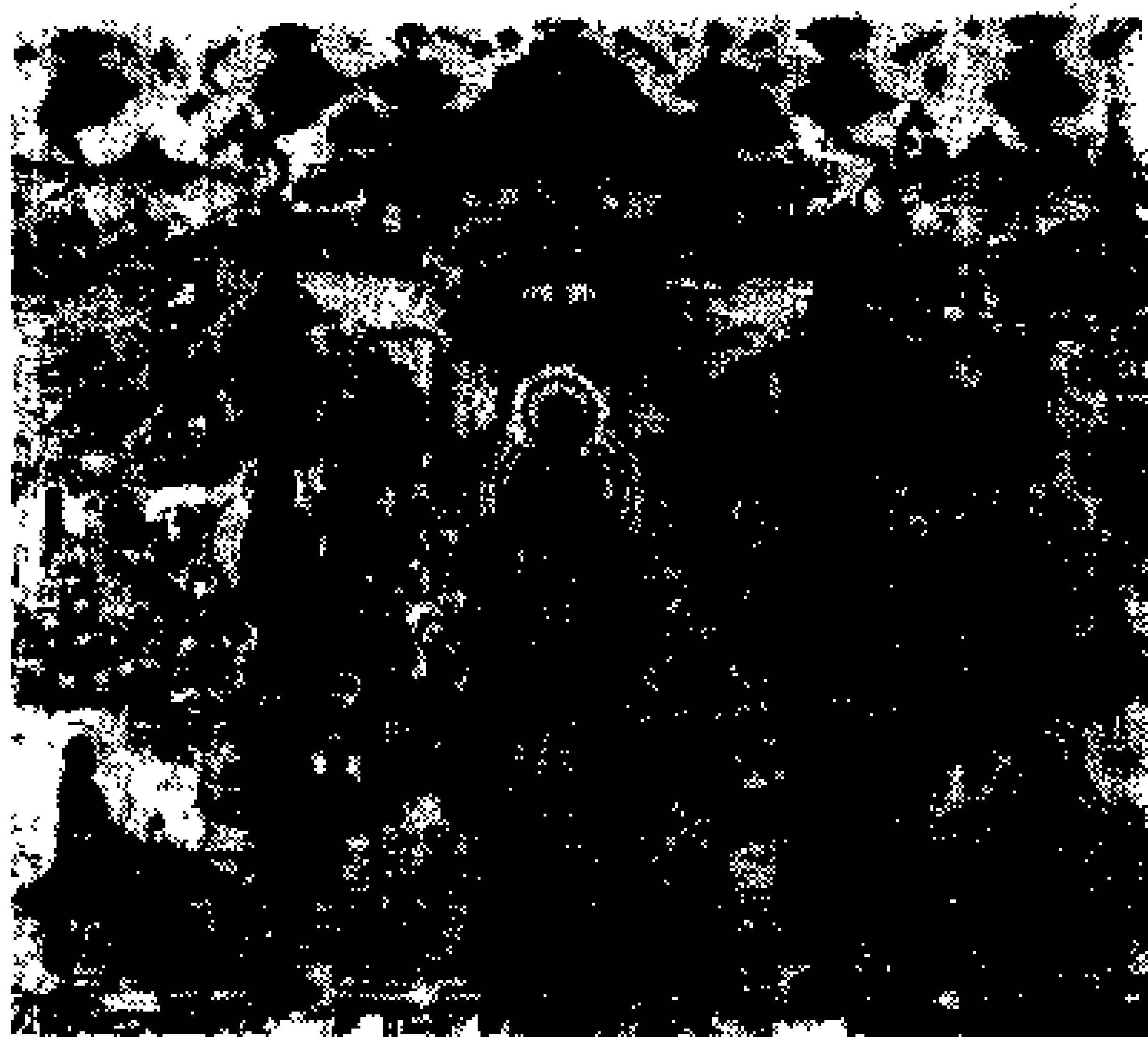
壁画的题材内容：

莫高窟壁画的显著表现，到了初唐，出现了场面巨大、结构谨严、配置匀称、变化多彩的经变。这是前所未有的。

经变就是佛教经典的"变现"(或称"变相")。在莫高窟中，如所画《西方净土变》、《东方药师净土变》、《弥勒净土变》、《法华经变》、《报恩经变》、《金光明经变》、《金刚经变》、《楞迦经变》、《维摩诘经变》、《思益梵天请问经变》、《涅盘经变》等都是。在这些经变中，《西方净土变》画得最多，竟有百壁以上。其余如《东方药师净土变》、《弥勒净土变》，亦在五十壁以上。莫高窟画了这么多的净土变，这与唐代信仰净土宗有

密切的关系。《西方净土变》是根据《阿弥陀经》所画的。佛教徒的所谓"西方净土"，即所谓"极乐世界"，是阿弥陀佛所居的佛国。当时的信徒中，有念《弥陀经》十万卷至五十万卷者，有的念佛，每天一万声至十万声。有的信徒，为求早日到极乐世界，以致产生口念"南无阿弥陀佛"，登寺外树梢，合掌四望，倒投下地而死的惨事。

在这样的社会环境与历史条件中，当时富有创造性的画家们，根据这种佛经的内容，把想象与现实结合起来，巧妙地画出了构图宏伟的《西方净土变》，具有着一定的浪漫主义色彩。在画中，描写了阿弥陀佛端坐在中间的莲座上，左右有观音、势至二菩萨，并有罗汉、护法的天王神将、力士以及许许多多的供养菩萨。佛的座前是一部伎乐，乐队分两旁，演奏各种乐器，中有舞蹈者，或独舞，或对舞，尚画有七宝池，八功德水，池中青莲开放，华鸭戏水，又画金银铺地，琉璃照耀，上有飞天散花，化生童子在台前嬉戏……。整个画面，富丽壮严，气象万千。杰出的画工们，也就在这种创作中表现了他们的艺术才华。有些作品，塑造了精



137 西方净土变　莫高窟、唐 172 窟



138 维摩变
莫高窟、唐
335窟

美动人的形象。

在经变中，如《弥勒净土变》、《报恩经变》、《法华经变》等，都有极丰富的内容。例如《法华经变》，根据《妙法莲花经》(《法华经》)来画。《法华经》有二十八品，其中如"譬喻品"、"化城喻品"、"信介品"、"观世音菩萨普门品"等十多品都可以作图，而且往往把各品的内容，同画一幅经变中。但也有抽出其中一品，如"观世音菩萨普门品"，表现观世音能现三十三身，救一切灾难，作为单独形式表现的。

在莫高窟的经变中，较重要的尚有《维摩诘经变》，现在还遗留三十多壁，这是根据《维摩诘经》而画的。该经十四品，内有佛国、弟子、方便、问疾、不思议等九品有变相。但其中又以文殊师利"问疾品"为主要内容。问疾的内容是说，维摩诘是毗邪离城的长者，有资财，好施舍，精于佛学，常作假病，待人问疾时，大讲佛法。这个题材，在魏晋时即为画家所喜欢描绘，而且也是首先中国化了的佛教画。本书前一章即提到，晋代顾恺之在瓦棺寺就画有"清羸示病之容，凭几忘言状"的维摩诘像。此后如梁张僧繇、隋展子虔、唐阎立本、吴道子、卢稜伽、杨庭光、孙位等，都曾画过这个题材。



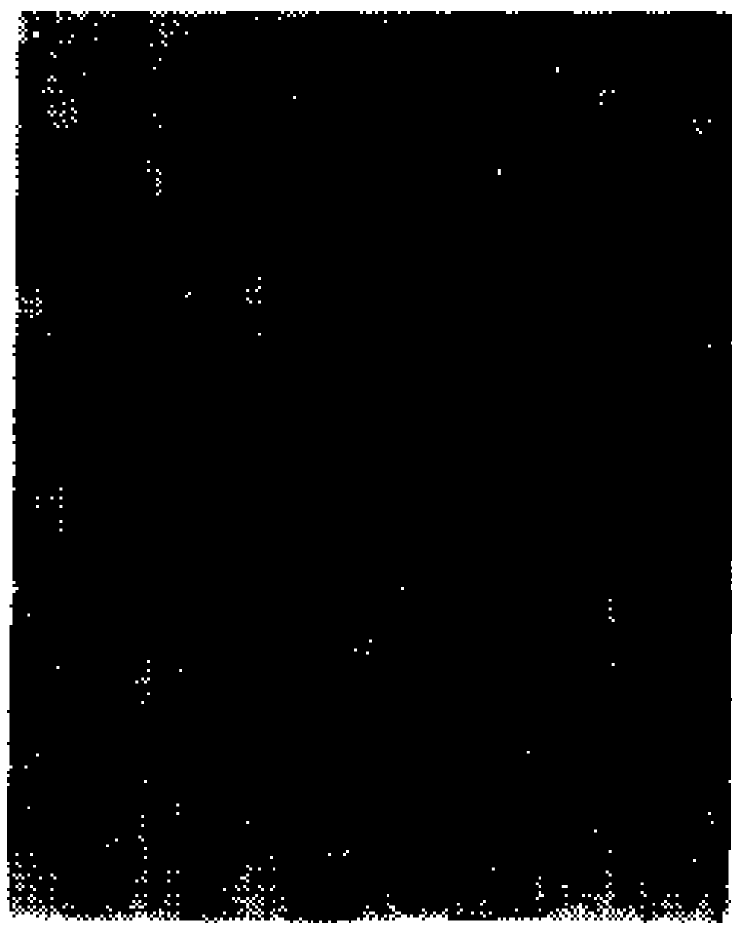
139 维摩诘像 莫高窟、唐103窟

莫高窟壁画中所作的"维摩诘经变"，如103窟的壁画维摩诘像，已从"清羸示病之容"演变为须眉奋张，目光如炬，智慧过人的老人形象，比之220窟壁画的无须维摩诘像更来得奔放。莫高窟唐窟的壁画中，所画维摩诘与文殊师利对坐者，都是上画天女示现，散花于空中，下画前来听法的众人。有一组画中上汉族帝王。帝王由群臣簇拥，帝王形象正与阎立本的"历代帝王像"同一风格。关于帝王像，在此以前，晋代顾恺之画《洛神赋图》，其中东阿王曹植的形象，宽袍大袖，两手摊开，它的塑造特征与此相近。可知唐画帝王形象，渊源有自。说明这种帝王的艺术形象，到了唐代，不仅流布开来，而且有所发展。这种形象的表现形式，及到唐以后都还流行着。另一组画其他各族的帝王，穿当时西域各地的服装。这在莫高窟的103、156、194、220、335窟，都有生动的制作。这里展示历代帝王形象塑造的特点，可以参考。

经变内容的丰富，何止于此。实则根据各种佛经，举凡狩猎、比武、百戏、歌舞、宴享、耕田、收割、饲牲、屠宰以及车行、舟行、行医、经商、战争等等的社会生活，无不



1



2



3



4

1 东阿王(顾恺之《洛神赋图》)

2 后周武帝(阎立本《历代帝王图》)

3 帝王(莫高窟唐220窟壁画维摩变)

4 帝王(宋无款《燃灯授记释迦文图》)



141　耕　作（法华经变部分）
莫高窟、唐 85 窟



142　屠　房（楞伽经变部分）
莫高窟、唐 85 窟

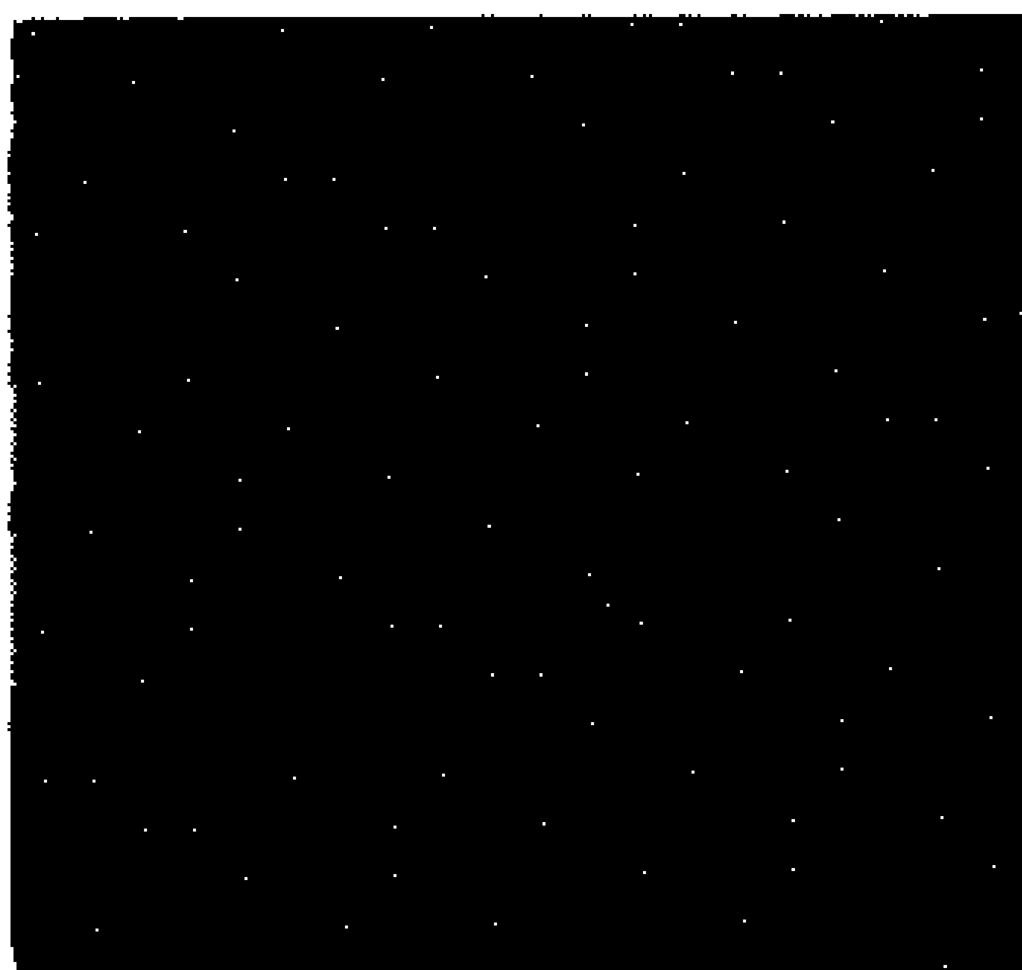
有所描写。所以从这些经变中，可以窥见当时贵族与劳动人民的种种生活动态。在经变或佛传故事画中，还画有配景山水，写出了高山峻岭，松壑飞泉，也写出了江上往来的风帆，山间奔跑的野兽，或者是树林间飞鸣的翠鸟。

关于供养人，这在莫高窟的唐代壁画中相当触目。有财有势的施主，无处不在表现自己。130 窟乐庭瓌夫妇的供养像，就是明显的例子。乐庭瓌是盛唐时晋昌郡太守，画中乐著圆领蓝袍，腰带搢笏，手执香炉，身后有他的十二个儿子，服饰相似。乐妻王氏像，丰腴浓丽，雍容自若，足可以代表唐画妇女肥胖的形象。也足使人了解到中唐周昉"周家样"的



143　舟　渡（《佛教故事画》部分）
莫高窟、唐323窟

形成是有时代画风的影响。这种影响，只要将现存有关唐画人物排个队，即可一目了然。此外，156窟晚唐时期的壁画，在四壁经变的下方，描绘了张议潮夫妇出行图。张议潮是晚唐时期在西北的重要人物，他于公元858年率众起义，连战十余年，推翻了吐蕃的统治，被唐朝封为世守沙洲(敦煌)一带的归义军节度使。在这幅画中，张议潮骑着高大的红马，前面有一排排骑兵，有的吹着号角，后有狩骑，还有飞奔的猎犬与黄羊。在张议潮夫人（宋国夫人）出行图中，宋氏骑白马，前后都簇拥着侍从车马和侍女，还有舞女行列，边舞边行，并有乐队伴奏，其前尚有一队杂



144　乐庭瓌妻王氏供养像(摹本)　莫高窟、唐130窟



145　张仪潮统军出行图　　莫高窟、唐156窟



146 宋国夫人出行图　　莫高窟、唐156窟

技百戏，画得生动而有气势，其中所画爬竿，正与王建"寻橦歌"①中所记相合。这幅作品，从各个方面真切地反映了当时的社会生活。

壁画的表现特点：

莫高窟唐代壁画的成就是空前的，也为后来的佛教壁画所不及。结构宏伟的经变的出现，表明在艺术上，对复杂题材内容的处理，有了更高的能力。固然，经变是根据佛经来画的，但是画家表现它，有时又从另一方面发挥了他们的创造性，有意或无意地把社会现实中的某些矛盾与人们各种复杂的思想感情反映出来。这在《西方净土变》、《弥勒经变》、《法华经变》、《报恩经变》、《劳度叉斗圣变》、《维摩诘经变》中都有这种情况。98、196窟的"劳度叉斗圣变"，这是描绘外道劳度叉和舍利佛斗法的情景。斗法结果，舍利佛取得了胜利。但在这壁画中，充分刻划了各种人物内心的不同情绪。148窟的"涅槃经变"，描写释迦牟尼死后，佛弟子与众生举

---

① 载《王建集》卷三。



117　众生举哀(涅槃变部分)
莫高窟、唐148窟



118　菩　萨　莫
高窟、唐322窟

哀的情景。可以看出，画家在刻划这些比丘时，非常注重人物内心的表现。有嚎啕大哭，有吞声饮泣……种种形状，都根据人物的不同性格而流露出不同的神色。有的作品，尽管画的是"天女"、"菩萨"，可是给人的印象，却是一个世俗的妇女。220窟北壁《东方药师经变》下部的"点灯菩萨"，它的形象，并不使人感到她是神。关于这些问题，《京洛寺塔记》曾经提到，如说唐代宝应寺壁画中的释梵天女，便是



149　点灯菩萨（东方药师经变部分）　莫高窟、唐 220 窟



150　飞　天（摹本）　莫高窟、唐 44 窟

"齐公妓小小等写真"。足见唐代画家，对菩萨的理解，并不是如佛教徒那样看成是神秘非凡的。也正是这样，才使得这些菩萨、天女能在绘画上产生如此生动的艺术魅力。

在构图与画面处理上，莫高窟唐代壁画已能表现出大场面的纵深透视。《西方净土变》中的台阁与乐队，那样复杂，那样需要照顾全局的和合，却都能作到巧妙的、妥贴的处理，这是唐代绘画在技法上的显著提高。线描的变化，无论是刚柔、粗细、软硬、曲直，都已运用自如。线描有用墨线的，也有

用粉线、朱线的，不少飞天优美动态的表现，达到了极其生动的程度。75窟西壁所画观音菩萨，笔意畅达，竟无造作习气，而且线似"莼菜条"，又是敷彩简淡，与记载中的吴道子画风，颇为相近。



151 观音 莫高窟、唐75窟

这些壁画的用彩，已经完全不象北朝时代那样的粗犷与单调。表现富丽堂皇，用色既明净、调合，又是和谐悦目。贞观十六年的220窟初唐壁画，保持较完好，变色不大，更可以了解唐画设色敷彩的高度成就。

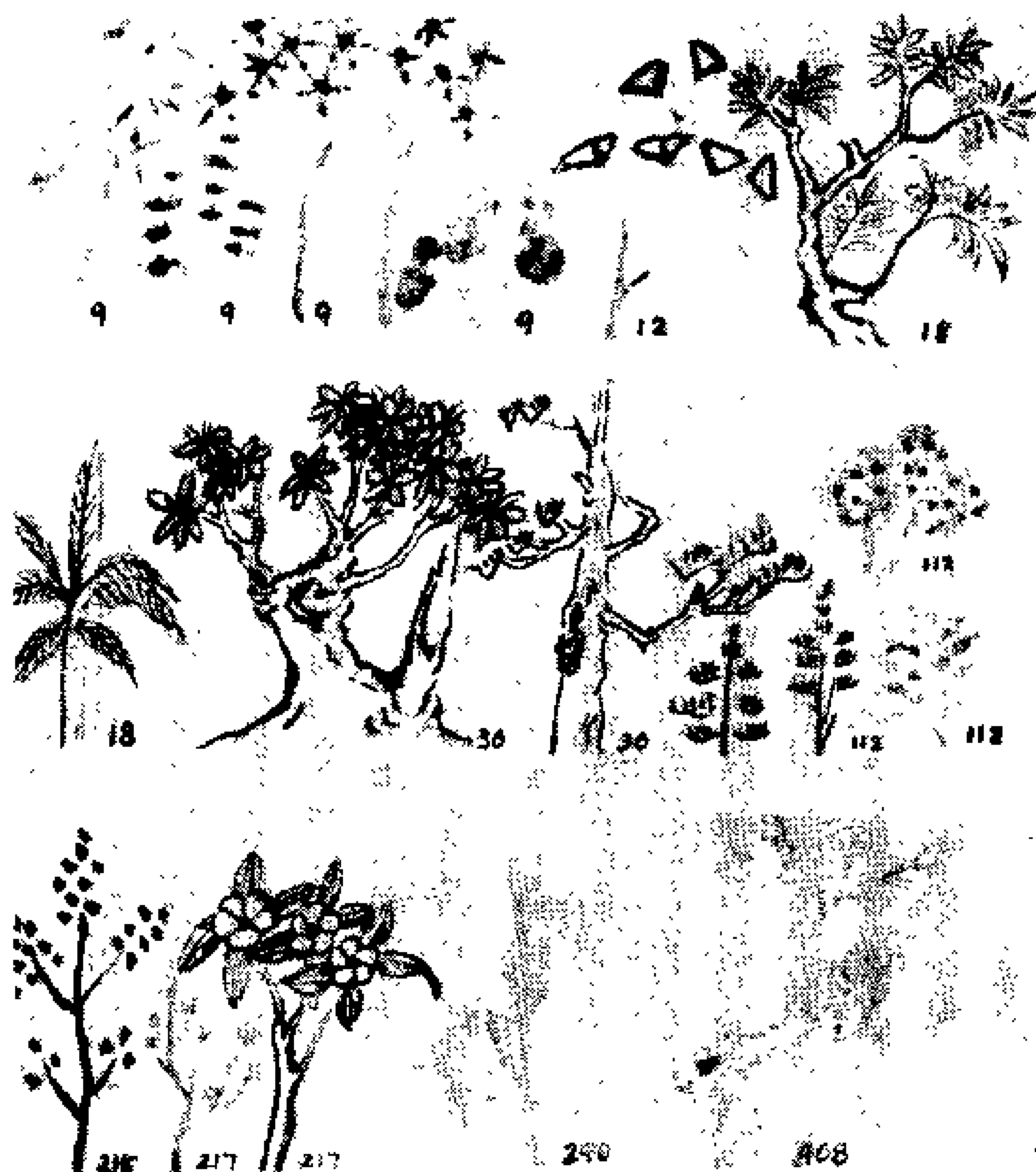
莫高窟的唐代壁画，确切的做到了内容与形式的一致。在技法上，无论是用线与用色，用色与体质，都能精巧的结合。所以唐画富丽，明净又大方，既有磅礴的气势，又具细巧的意趣。

此外，在壁画山水的描绘上，虽然还处在配景的地位，但可以看出，凡图中有山水可画之处，画家无不尽情地加以发挥。正如汤垕在《画鉴》中所记唐杨庭光那样，"画佛像多在山林中"。莫高窟屏条式的佛传故事画中，已经是山水、人物相结合，个别作品，由于人物画得小，人物反而成为山水中的点缀了。山水一般都是青绿画风。至晚唐，出现类似浅绛的作风，也有单以水墨晕染岩石的，这与文献上记载唐代山



152　敦煌莫高窟唐壁画山石举例

水画发展的情况是符合的。画山画石，已有简单的皴法，山与人的关系，不再是“人大于山”，已是“咫尺千里”。树木的画法，变化已多，初步调查，有三十余种之多,不论画松、画柳、画芭蕉、画其他各种杂树，都能基本上掌握对象的特征，显然不是“列植之状，则若伸臂布指”了。有的山水作品，天上画有云彩，但还未发现画有倒影的作



153　敦煌莫高窟唐壁画树木举例

品。

敦煌莫高窟唐代绘画，是中国古代绘画的重要遗产，是由无数杰出的民间画工，化了穷年累月的时间所创作的，既反映当时人们的思想意识与生活动态，也反映当时作者在艺术创造上富有智慧和才能。莫高窟的唐代艺术，又是这个时期佛教艺术繁荣和兴盛的标志。

新疆地区石窟

古代新疆(西域)地区石窟艺术的概况，在前一章中已略有述及。这里只就新疆所发现的几处唐代重要遗址，作简略的介绍。

至唐代，新疆与内地的关系更加密切。当时强大的唐代帝国，不论在政治、经济和文化上，都对边区民族有很大的影响。所以唐代的新文化艺术，非常明显的保持着与中原文化艺术的关系，同时也体现出与印度、波斯等国家在文化交流中所产生的各种影响。当然，也保留着具有他们地方特色的艺术风采。

唐代新疆地区的佛教绘画，比较重要的有三处，即是龟兹、高昌和于阗。

龟兹在天山以南，银山以西，佛教发达较早。到唐代，仍然是西域文化、佛教的中心。遗存下来的石窟壁画，最为著名的是：在拜城的有克孜尔千佛洞，在库车的有库木吐剌千佛洞、森木塞姆千佛洞、玛扎伯赫千佛洞等。克孜尔千佛洞中，还保存相当数量的唐代洞窟。有的洞窟还可以看到用汉文书写而有明确年份的题记，如220号唐书“天宝十三载”、

222 号窟书"贞元十年"。这几处千佛洞的丰富壁画，大部分被帝国主义者所盗窃，有的遭受破坏。洞窟壁画的主要内容是说法图与佛传故事，也有本生故事画。表现技法，显然比前代有了很大的提高：人物画的用线，已出现类似粗细相间的莼菜条，用色以土红、大绿为主，相当接近敦煌莫高窟中的晚唐壁画①。在艺术风格上，克孜尔千佛洞的晚期作品，更接近中原内地的传统表现，但也不失为龟兹的地方风格。

高昌在天山之南，银山之东，即今吐鲁番地区。遗留的石窟，有柏孜克里千佛洞、吐峪沟、胜金口、雅尔湖石窟等。其中柏孜克里千佛洞壁画是高昌壁画中较为杰出的。在这个石窟壁画中显示出，它受中原文化的影响较深厚。所画《观无量寿经》中的"未生怨"与"十六观"以及《法华经》中的《见宝塔品》、《譬喻品》等，都与敦煌地区及中原一带的绘画风格相接近。在历史上，高昌自北魏至初唐一百五十年，都是汉人②为王，所以高昌的文化艺术在吸



154　供养像　　高昌（吐鲁番）木头沟壁画

① 《文物》1962年第7、8期阎文儒《新疆天山以南的石窟》。

② 公元 491 年至 496 年，高昌国王是张孟明，公元 496 年至 499 年，高昌国王是马儒。公元 499 年至 640 年是高昌自建国至统一于唐朝的时期。凡九世，皆汉人麴氏为王。



155　蚕种流传图(木板画)　　和阗丹丹威里克发现

收中原甚至江南的文化艺术上，更切合于当时的历史实际。

于阗，即今新疆的和阗，是新疆发现重要古文物的中心地区。唐时为于阗国。这个地区遗存的古文物，也如新疆其他各地一样，遭受到帝国主义者几次的盗窃与破坏。

于阗和北面的吐鲁番、库车，和南面的民丰、古楼兰一样，是古代"丝绸之路"的重地。内地出产的丝绢，从汉代传到了新疆。公元1914年在和阗县丹丹威里克地方的一座废寺中，发现过一块画板，上绘《蚕种流传图》，画着一个中国公主和一个侍女，还有织机等。这个故事，不仅记载在藏文的于阗历史中，也记载于玄奘西行归国的文献里。《新唐书》"西域"(上)中提到于阗"初无桑蚕，丐邻国，不肯出，其王即求婚，许之。将迎，乃告曰：国无帛，可持蚕自为衣。女闻，置蚕帽絮中，关守不敢验，自是(于阗)始有蚕"。这幅非宗教性的绘画，充分反映了古代各兄弟民族在政治、经济、生产上的关系。在同一废寺的残壁上，还发现画有"龙女"① 的作品。"龙女"以婀娜姿态、立于莲池上，旁一小儿。池中莲花，有盛开，有含苞。"龙女"形象以铁线勾描，色彩略施晕染。可以看出外来艺术民族化的形式特点。文献记载尉迟乙僧的绘

① 一说天王眷属吉祥天女。即"功德天"，是司福德的神。

画作风，于此可以想见一二。

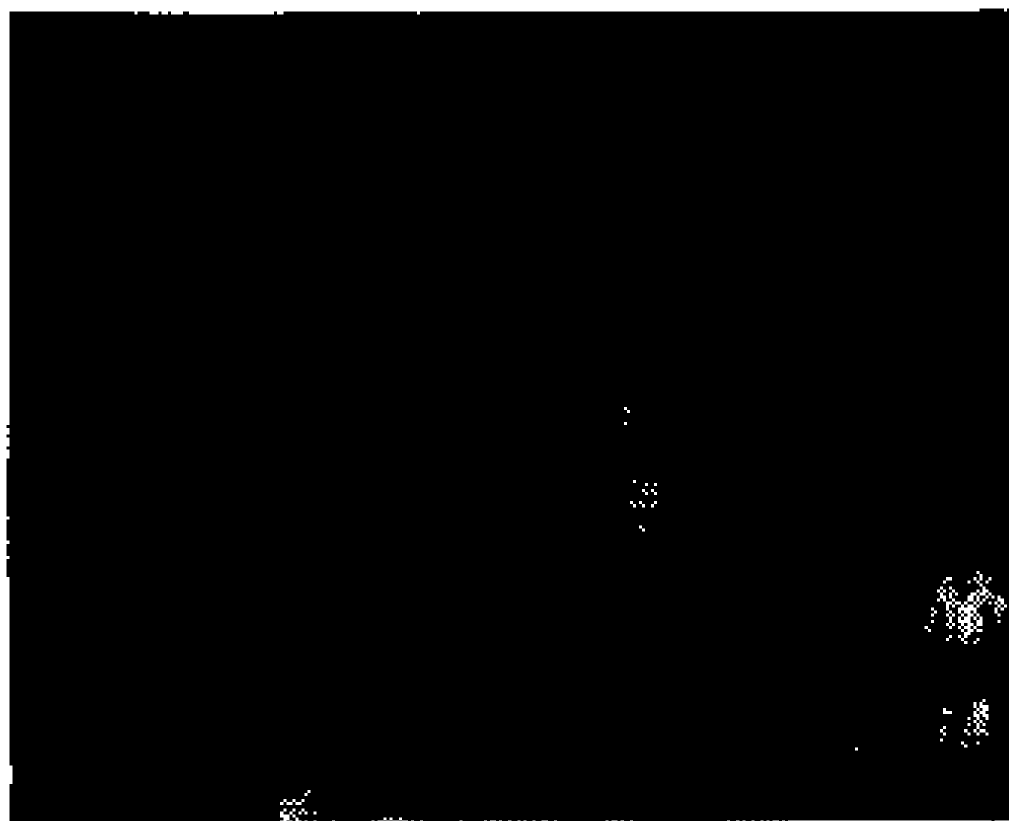
新疆为我国西北重地，新疆境内的各兄弟民族，与汉族人民共同开辟了壮丽富饶的国土，创造了祖国的历史和文化。新疆地区的古代绘画，是祖国文化遗产的一部分。有了这部分遗产，也格外显得这个时期文化艺术的丰富。



156　龙　女（部分）　和阗丹丹威里克废寺壁画

西藏高原壁画

西藏的拉萨，在唐代是吐蕃的逻些城。贞观时，当吐蕃与汉民族建立友好关系时，积极地吸收了中土的文化。文成公主嫁到了西藏，唐代的美术、音乐以至舞蹈，都给吐蕃以重大影响。逻些城的宫殿，也都绘有类似长安宫室的壁画。穆宗长庆间，吐蕃请盟，李恒遣御史大夫刘元鼎充会盟使。同年，竟从长安派



157　舞　狮　西藏象泉河谷寺院壁画



158 人托狮托　西藏象泉河谷寺院壁画

去汉族民间画工若干人去逻些城，专为吐蕃贵族“画壁画幡以至作髹漆绘”。

西藏高原的西南部，有一条象泉河，发源于冈底斯山主峰至冈仁布齐峰的西侧。它的河谷大致形成于第三纪晚斯。就在象泉河谷扎达附近，地势平坦，草原宽阔，还保留着约于十世纪左右建立的古格王国遗址。那些残存的建筑物，就矗立在这地方的山上①，其中寺院的雕塑和绘画，显示了浓厚的藏汉文化色彩。壁画“人托狮托”、“舞狮”、“杂耍”等，富有装饰风味，人物造型质朴，设色单纯而又稳重，可以看出它与长安文化有着较深厚的传统关系。在壁画中，仍表现出边区高原生活的特有情调。

第七节　唐代的墓室壁画

到目前为止，斯发现的唐代墓室壁画，以陕西为最多。这是由于西安为唐朝都城，当时的帝王及贵族的墓葬，大都在陕西地区，而且建筑讲究，壁画也不易毁损。如乾县的永泰公主墓，章怀、懿德两太子墓，西安单头镇的李爽墓，长安郭杜镇

---

① 古格王国宫城及寺院遗址，1966年经国务院公布为全国重点文物保护单位。尚存古格王国国王世系画像等。

的一号墓，长安城南里王村的韦洞墓，咸阳张湾的薛氏墓与张氏墓，三原县的李寿墓等，都有丰富的壁画。此外在山西省的，有太原市郊董茹村的赵澄墓与金胜村的六号墓，广东韶关的张九龄墓；在新疆的，有吐鲁番阿斯塔那唐墓等。这些壁画的内容包括人物、飞禽、走兽、山水、建筑及生活用具等。

壁画一般以墨线勾勒，然后填彩，适当地用红、黄、蓝、绿、赭、紫诸色，但也有贴金的。艺术的技巧，有高有低。从作品的艺术表现和墓主的身份来考察，这些壁画，有出于民间一般的画工，有出于宫廷的画手①。

陕西唐墓

在这许多唐代墓室壁画中，当以最近发现的陕西乾县永泰公主②墓的墓室壁画为最精彩。

永泰公主墓室中的墓道内和前后墓室四壁都绘有彩画。

---

① 如属皇家陵墓的壁画，当属将作监之下右校署的工匠们所画。《旧唐书》志第二十四"职官"三载："将作监"下设有"右校署：令二人，丞三人，府五人，史十人，监作十人，典事十四人。右校令掌供版筑、涂泥、丹雘之事"。"丹雘"绘画所用，所以谓画曰丹雘，义同丹青。

② 永泰公主名李仙蕙，字秾辉，是唐高宗李治和武则天的孙女，中宗李显的第七女。驸马武延基，是武则天的侄孙。当时因触犯武后，公主、驸马同时被赐死。公主原葬长安南郊，中宗复位后，于神龙二年(公元706年)改葬于乾陵，成为高宗李治和武后则天的陪葬墓。距乾陵2.5公里。



159　侍　女(部分)
唐　李仙蕙墓壁画

保存较为完好的，是前室的东壁。画作群像，与过去发现的其它唐墓单独画像不同，右侧一铺画九人，前八人为侍女，有发髻高耸、肩背披巾、上穿罗襦、下穿绛裙，或手执一盘，回首后顾，或持烛台，或捧食盒，或执如意、拂尘等。后一人为男侍，头戴小帽，身穿长服，手捧包袱。画中的这九个人，面有正有侧，相互呼应，似在缓步徐行，神态安详自若。虽然情节简单，但极为生动。人物各有不同表情，有秀眉紧锁，有神态忧戚，或明眸停滞，或凝神若有所思，刻划精细入微。左侧一铺画，女侍六人，男侍一人，情节与右侧壁所画相似。尚有墓的前室北壁画二侍女，西壁只留左侧一幅，画九人，大部渍漫。墓道东壁画有威武的仪仗队。其后所绘戟架前有二马与二马夫，马夫穿褐色圆领长袍，极有神气，可惜渍漫不全。

这些壁画，形象地反映了封建王族生前那种呼奴唤婢的生活排场。因为这是一个改葬的公主墓，所以墓的建筑及其它殉葬器物都较为周到、完备。壁画作者，很可能是宫廷画工中的高手。画中人物造型的丰满，勾线的圆浑、挺劲，设

色明净，是唐墓壁画中的代表作品。

章怀太子李贤与懿德太子李重润的壁画墓：



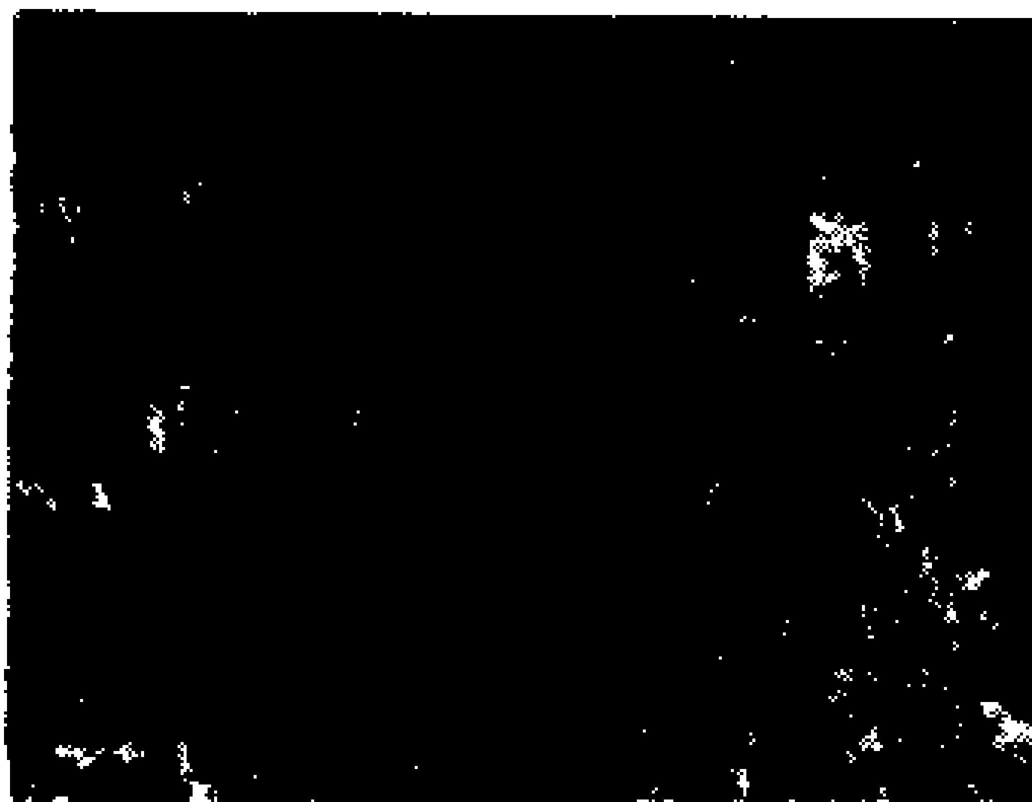
160　出行图（部分）　　唐　李贤墓壁画

李贤墓壁画大体上可分为墓道壁画和墓室壁画两个组成部分，绘有壁画五十多组，大都保存完好，充分反映了唐代统治者享乐生活的情况。绘于墓道东西两壁者有《狩猎出行图》、《礼宾图》、《马毬图》、《仪卫图》等。《狩猎出行图》系由五十多个骑马人物和骆驼、鹰犬等组成，场景显赫，构图别致。《马毬图》在西壁，与东壁《狩猎出行图》对称。共画二十余骑，打马毬者左手执缰，右手执偃月形鞠杖。有一骑，四蹄腾空，驰骋球场。此种马毬，为唐代宫廷和王公贵族的体育游戏。著录上载韩幹画《宁王调马打毬图》，今不存。所以这幅现存壁画，不但对绘画研究，对研究古代打马毬的发展也是重要的资料。



161　礼宾图（部分）　　唐　李贤墓壁画

李贤墓壁画中的《礼宾图》，反映了我国多民族国家的民族关系。画中人物，动



162 阙 楼(摹本)
唐 李重润墓壁画

态不一，似有唐代的官员在引路，气氛严肃。用线挺拔，非高手莫办。

懿德太子李重润墓壁画，有四十多幅大型作品，分别在墓道、过洞、天井、前后甬道和前后墓室内。画有仪仗、城墙、阙楼及宫女、伎乐等。所画仪仗，有骑马旗队、侍卫武士队、侍从文官队及轺车队，唐代统治阶级生前的那种威风，给充分表露于画笔中。

李贤墓和李重润墓的壁画，在艺术表现上，不逊永泰公主墓。画工用笔老到，所画宫阙的界画透视，已具水平。又画中的树石山坡，画法与敦煌莫高窟壁画，同具唐画的时代特色。在这些壁画中，著色更为丰富。李重润墓壁画，熟练地运用了石绿、石青、石黄、朱磦、银朱、大红、深红、深紫、金箔等颜色，对比鲜明。这都表明有充足的物质条件，才有较齐全的颜色供作画者考虑并使用。

李寿墓壁画：

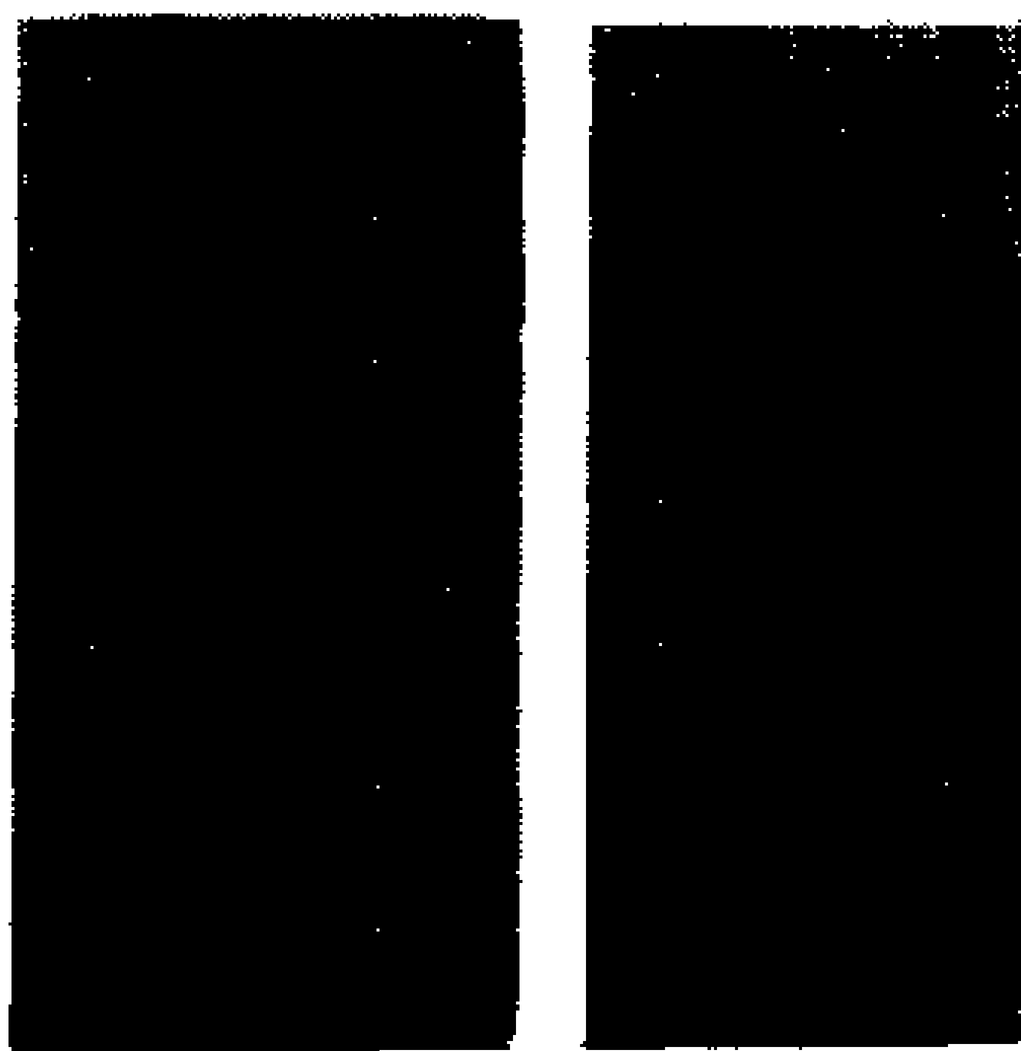
李寿（577—630）墓在陕西三原县焦村。李寿为高祖李渊的从弟。墓葬颇具规模。壁画有出行图、狩猎图、步行仪仗图、列戟图、重楼建筑图，还画侍女、农耕、牧羊、杂役如推磨、担水、膳事等。墓道东壁所画的出行图，场面宏大，由二十四匹马、四十八人组成，队伍严整，既有威风又

有气势；王族的排场，作尽情表露，其中画主人的坐骑，马的形体高大，身披鳞甲，黑鞍，垂红革带马镫，旁有持伞、持扇及胡人牵马者。壁画虽未画出墓主人的形貌，但是墓主人生前的生活状貌已经毕具。绘画表现的能力相当强。因为这类王族墓葬，当时没有不召名工来画的。



163　人马（《出行图》局部）
唐　李寿墓壁画

画中主要人物与马的轮廓线，多用中锋勾勒，有的如"弯弧挺刃"，一笔挥成。布色方法，亦随不同对象，作不同处理，如画旂帜用平涂，画人物面部、服饰则用晕染法。这些壁画，与李仙蕙、李贤等墓壁画一样，都可以让我们清楚地了解到当时王族豪门画工的艺术水平。



164　乐　人　　唐　李爽墓壁画

在长安里王村发现的韦泂墓，是一位王亲的墓葬。韦泂为中宗韦后的弟弟。当时韦后专权，聚居长安城南韦曲的韦姓，不仅生前富有，死后葬仪，也是

"费金百万"，所以这个墓室的壁画，也是选高手绘制的。陕西其他唐墓，有如长安郭杜镇的一号墓（显庆三年，公元658年）、西安羊头镇的李爽墓（总章元年，公元668年）与咸阳张湾的薛氏墓（景云元年，公元710年）等，皆画男女仆侍。这三墓壁画，以李爽墓所画较为精致，其中画有女仆，体态神情，尤其生动，画风简洁，用笔爽利，可以见出作者有精练的技巧。但是这些壁画，其规模都远不及上述李仙蕙等墓室的壁画。

山西太原唐墓

山西的墓室壁画，又具有另一种作风。太原市郊董茹村赵澄墓，是武则天万岁登封元年（公元695年）的作品，画有文武侍从及柳树下静坐的老者等。人物墨线勾画，分别着以红、紫、黄各色，画法虽不甚谨严，但别有风趣，与金胜村六号墓的壁画，作风很是相近。金胜村墓室壁画，用笔松动，有着一种写意的风味。不论画人、画树都如此，是目前发现唐墓壁画中别具一格的作品。

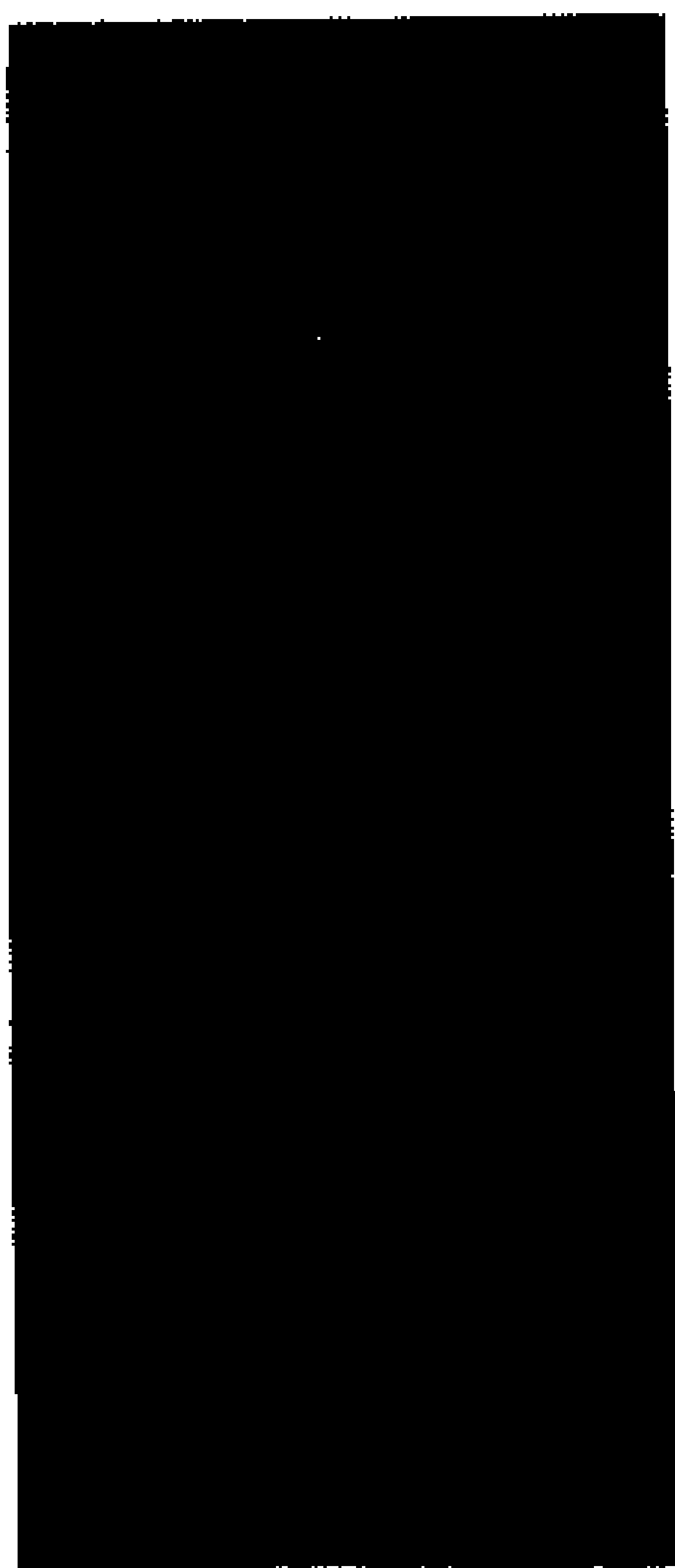
新疆阿斯塔那唐墓

新疆地区的唐墓壁画，当以吐



165　树下老人　唐
太原金胜村墓壁画

鲁番的阿斯塔那村古墓郡中的壁画为主要。这地区的壁画，不少为帝国主义者所盗窃，例如阿斯塔那第501号墓，即张怀寂墓。据记载[1]："宣统二年（公元1910年）十月，巡检张清在吐鲁番之三堡掘取古迹，得唐张怀寂墓志。"当时"张怀寂尸身尚好"，尸前还有"泥人泥马，持矛吹号"，以后即被"西欧人与东洋人盗掘"，遗留下来的文物很少。



166 舞 伎（乐舞屏风之一） 唐 吐鲁番阿斯塔那张礼臣墓出土绢画

阿斯塔那唐墓出土的壁画，其中有画树下妇人者，具有中原画风[2]。今编为302号墓（永徽四年）、322号墓（龙朔三年）所发现的绢画人首蛇身像（伏羲与女娲），是盛唐前后吐鲁番地区的画工，在描绘传统的题材中，又发挥了自己的想象力。第230号墓，即张怀寂之子张礼臣墓。出土的绢画舞乐屏风六扇，可以代表初唐时期新疆地区的绘画。每扇画一人，计画二舞伎、四乐伎，左右相向而立。其他如阿斯塔那第187号墓出土的绢画《围棋仕女图》，正象张萱、周昉所画的"绮

① 王树枏《新疆访古录》。

② 可参看郑振铎编《域外所藏画集西域画》下辑。



167　儿　童(《围棋仕女图》局部）唐　吐鲁番阿斯塔那187号墓出土绢画



168　仕　女　唐　吐鲁番阿斯塔那墓出土绢画

罗人物"。阿斯塔那第188号墓，出土牧马屏风八扇，反映了边区的牧马风貌。它们的画法，都受到了中原绘画的很大影响。说明在我国的唐代，各民族的文化交流，于此也获得了明显的反映。

唐代墓室壁画，作品的本身，都为当时统治阶级（墓主人)所服务，没有什么积极意义可言。但就今天来说，有些作品，却具有反映当时人们生活、社会风俗习惯的历史价值。在绘画史上，还可以用来帮助我们对这个时代绘画的艺术表现及其发展，得到较全面的理解。

第八节　唐代的民间绘画

历史上的画工塑匠，“有用而不为贵”。对于他们，往往带有阶级偏见，《历代名画记》说：“自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”这是非常不公允的评论。事实是，两汉及其以前，“凡百画缋之事，率由画工(匠)所为”，彩陶与青铜器的纹饰，壁画、帛画、漆画以至大量的画像石、画像砖等等，无不由工匠精心制作。自魏晋至唐，虽有数量不少的文人从事绘画创作，作出了贡献，但是民间画工，仍然在各个历史时期操劳不辍，代代相传，自成体系，并适应当时人们的需要，使民间美术不断地发展着。

唐代的民间绘画，因封建经济的发达而有所发展，技艺也有显著提高。唐代的民间画工，为数众多，各州各县都有。但是优秀的画工，大都集中在工商业比较发达的城市，尤其是政治的中心。唐自贞观以后，同业的商贾，都有“行”的组织。“行”是若干同业店铺的总称。盛唐时西京市有二百二十行，东京有一百二十行。虽然，唐代的手工业工人设有行，工匠不得行中人同意不得入行，但是，民间的画工塑匠，在当时市集、庙会较多的情况下，他们还是有一定的活动条件。及至晚唐以后，画行才形成其固定的行业。

唐代的画工，不少兼塑工。如杨惠之，本来就是与吴道子同时学画。其余如宋法智、刘伯通、吴智敏等，都是画、塑同能者。唐代的画工，有专职的，也有兼职的。他们的工作

方式，工作条件以至活动情况，各不相同，大体上可分为以下四种类型：

单独作业的画工

这些画工，多半是专业性质，即以绘画为主要职业。一般皆从少跟民间画师为徒，学徒结束，就在社会上逐渐开始行业。

唐代的寺庙多，大小寺庙，几乎每年都要画些新的壁画，或修补或重画。凡是大寺院，时刻少不了画工。有一定技艺的画工，不但自己去作画，还可以承包几壁，再雇工来画。据《历代名画记》载，寺院中的画，往往是某某描，某某成。看来描者为"高手"，成者有的为"杂手"。如敬爱寺大殿"维摩诘卢舍那"的壁画，刘行臣描，赵龛成。当年吴道子往往落笔便去，多使门徒成之。

成为专职画工，而且能单独开业的，技艺都较出色，否则就不能以此为生。吴道子入宫之前，就是东洛一带最有名的专职画工。还有杨庭光也是这样。他如吴道子的门生翟琰、王耐儿以及《历代名画记》中提到的张爱儿、李蛮子、何君墨、刘伯通、潘细衣、段去惑、何长寿、刘行臣、杨树儿、张李八、董奴子、武静藏、王陀子、王韶应、赵武端、陈静心、陈静眼等，都是专职的名画工。张彦远也誉之为"有同兰菊，丛芳竞秀"。有的真名实姓失传，人以其擅长所画而呼其名，如唐初之苗龙，"善画龙，人以苗(妙)龙呼之"(《画史会要》)。然而，类似这样的一些画工，在唐代发生过惨遭杀害的惊人事件。这件事载宋沈括的《梦溪笔谈》中，说天宝中，"王铁据

陕州，集天下良工画圣寿寺壁，为一时妙绝。画工凡十八人，皆杀之，同为一坎。瘗于寺西厢，使天下不复有此笔，其不道如此"。王鉷在唐玄宗时曾任御史大夫、京兆尹等，为了争艳斗富，并"使天下不复有此笔"，竟残酷到把十八位技术高妙的画工处死，手段之毒，可谓至极，成了画史上的千古罪人。

画工除单独开业外，有的画工受雇于权贵、地主家。长则数年，短则数月半载，因为这些豪富家的建筑需要彩画，有些工艺品需要彩画或其他方面需要绘画。江南、川蜀诸地的富家都有画工。如画工王香，在崔昭纬（蕴曜）家十年。昭纬及进士第，王香为其图山水一轴，博得座中客人齐声赞绝。又如济源裴休（公美），深于释典，大中十年罢相，雇画工数人，为其家画佛像与佛传故事，并命家僮将画好作品"送至凤翔山寺中"。又相传裴家的画工，还将裴家大小都画入佛画中，相熟者一见，即能指出此为裴家某某。可知这些为画工们所画的供养像，都达到一定的技艺。

征入禁中的民间画工

唐代宫廷，虽无画院之设，但役使能画者的数量很大。这些被役使的能画者，分为两种，一种直接与皇帝接触。在政治上、待遇上都比较高，如吴道子召入禁中，官至"宁王友"。又如唐初的阎立本，开元、天宝时的李思训、曹霸、郑虔等，原有较高的身份或有官职。二是属于皇门将作监之下的画工，即征入禁中的民间画工。唐代被征的人数是很可观的，如玄宗时，少府、将作两监所属工匠达三万四千八百人，其中当

然有一定数量的画工与塑匠。

据《唐书》"职官"载，唐室的将作监，下设右校署，内右校令，"掌供版筑、涂泥、丹艧之事"。这些都属"泥水作"的差使，唯其中"丹艧之事"，即画宫室彩壁或皇家陵寝的壁画。如永泰公主、章怀太子等墓室壁画，当属将作监下的画工之所作。

小画僧与画杂工

这些画工，身份是僧人，他们穷年累月在寺院、石窟等处作画。唐代的大寺庙，拥有田产，主事僧无异于大地主。为了适应寺中的需要，特地养有画僧。寺中有严格的等级差别。画僧中，如等级本来校高，而画艺又是胜人一筹的，如善画鬼神的释智瑰，曾画丽正殿学士像的释法明，长于画人物、楼台的释楚安等，可能享有校好待遇。其余能画的一般和尚，即是小画僧，专供役使，工作繁杂，作些填彩加工的工作外，保管画具，配调颜色，以至扎搭画架等等都要做。见于《京洛寺塔记》所载的吴道子弟子思道，被评为"白画高手"，少时就是小画僧，《逋翁集》中还称他为"画杂工"。

兼职画工

这种画工，原为髹漆匠或是泥木匠，但又是有名的画工。文宗大和三年(公元830年)南诏破成都，掠去男女百工数万人，其中就有兼职画工，当时如朱升、韦乙奴等，到了南诏，

因"画云龙称善"，呼为"工巧儿"。大和五年，西川节度使李德裕去南诏索还所虏工匠，指明要朱升及另外五名金银匠放回，说明对这样的画工，当时的民间以至官府都是重视的。

这些兼职画工，有的甚至是绣花女工。贞元时诗人胡令能有一首七绝《咏绣障》，歌咏一个清贫妇女的绣障劳动，内有句云："争拈小笔上床描。" 这位能以"小笔"描绘的能手，既是绣障女，也可能是画障者。明人吴逵（近光）对这首胡诗作注云："绣花女名朱名，唐时名工，尚能画屏障。"

上述画工，只是例举，在唐代复杂的社会情况下，同是画工。生活的境遇，地位的变迁，幸与不幸，差别悬殊。有的成为"禁中出入"的人物，如吴道子、韩幹等。有的终身贫困，受尽剥削，以至无法温饱。画工之中，生活最艰苦的，莫过于小画僧（画杂工）和一些被豪富雇用并充作家奴的小画工。敦煌莫高窟藏经洞发现的塑匠赵僧子的《典儿契》，就是当年无数苦难艺人的生活写照。

唐代画工的作品，卷轴的几乎没有什么流传了，唯有壁画，不但见于著录，而且还有不少保存下来。这些作品，散见于石窟与墓室。敦煌莫高窟、安西榆林窟的壁画，陕西、山西唐墓墓室的壁画等等，都是画工们的劳绩。他们的艺术才华，流露于这些壁画中，并成为我国重要绘画遗产的一部分。

第九节　唐代的绘画理论

唐代绘画理论的著作，根据文献记载及流传下来的，计有二十多种。其中就有不少具有重要的理论价值或资料价值。

这些著述中，有如张彦远的《历代名画记》、朱景玄的《唐朝名画录》、裴孝源的《贞观公私画史》、李嗣真的《后画品》、彦悰的《后画录》、张怀瓘的《画断》等①，有属评论，有属画史，有属画法，有属鉴藏。其中以张彦远所著的《历代名画记》，有着较大价值。

《历代名画记》

《历代名画记》的作者张彦远（约815—？），字爱宾，河东（今山西永济）人。出身于宰相世家。咸通三年任舒州刺史，乾符初官至大理寺卿。这部《历代名画记》向有"画史之祖"的称誉。包罗既广，征引繁富。据《直斋书录解题》载："彦远家世藏法书名画，收藏赏鉴，自谓有一日之长。"所以著述此书，有他的有利条件。其中有些记载，便出于他的调查所得。尤其难得的，他还保存了许多今已失传的古代史论资料。

该书分十卷，有叙绘画的"源流"、"兴废"，也叙自古"跋尾押署"、"公私印记"，更有"记两京外州寺观画壁"及"古之秘画珍图"。这对画史研究，都有重要的参考价值。还有"叙历代能画人名"，"自轩辕至唐会昌凡三百七十二人"，并参考史书，载其小传，是我国最早的一部绘画史著作。除此之外，

① 《历代名画记》等唐人著述的成书年份，其先后次序如下：
《后画录》（彦悰）贞观9年（635年）
《贞观公私画录》（裴孝源）贞观13年（639年）
《画断》（张怀瓘）约开元13年（725年）
《唐朝名画录》（朱景玄）约上元元年（760年）
《历代名画记》（张彦远）（记至会昌元年）大中元年（847年）

更有重要的论文，如"画论六法"、"论画山水树石"、"论传授南北时代"、"论顾陆张吴用笔"等。全书大致可分三个部分：一是画史的评述，二是画家的传记，三是历代作品收藏鉴识及其它。其中论述，集中地反映了唐代画家、理论家对传统绘画的看法。

张彦远在《历代名画记》的卷一至卷三的几篇论文中，发展了前人的学说，提出了他的主张。这些主张，也涉及到唐代某些理论家、画家及收藏家对绘画上重大问题的探讨。在"叙画之源流"中，张彦远肯定艺术的社会作用，指出"夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功"。他根据历代美术创作的情况，又提及"钟鼎刻，则识魑魅而知神奸；旗章明，则昭轨度而备国制；清庙肃，而樽彝陈，广轮度，而疆理辨；以忠以孝，尽在于云台，有烈有勋，皆登于麟阁；见善足以戒恶，见恶足以思贤"，这是对绘画所产生的社会功能加以明确的肯定，同时也说明绘画是不脱离政治。但是，他又看到绘画与其他教育工具有不同的特点，因而指出"记传所以叙其事，不能载其容；赞颂有以咏其美，不能备其象，图画之制，所以兼之也"，这就把造型艺术具有形象的优异之处都作了明白的阐述。

在"论画六法"中，对于"气韵生动"，他发挥了谢赫的说法，以为"古之画或能移其形似而尚其骨气"。又说："今之画，纵得形似而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。"这是辩证的说明了绘画中的"形似"与"气韵生动"的关系。对于"形似"，他还明确的提出："夫象物必在于形似。"但他所要求的，却是"形似须全其骨气"。又说："骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。"在这里，他除了申述谢赫的"气韵"、"骨气"以及

"形似"之外，重要的在于发挥了"骨气形似皆本于立意"。所谓"立意"，这就包含了作者的艺术观点以及在创作活动中的构思等。对于这些问题的理解，张彦远确然比唐以前的看法更加深入了。

这本著作，不只是一部画史，而且又是绘画理论之集其大成者。该书写成于大中元年(公元847年)，所引述前人画史画论著作，主要的计近二十种，所记画史则自远古传说时代止于会昌元年(公元841年)。

唐代画史画论的著作,还散见于其它各书。朱景玄的《唐朝名画录》，就是一本绘画的断代史。

《唐朝名画录》

《唐朝名画录》的作者朱景玄(约787—？),吴郡人。元和初应举，曾官翰林学士。他撰写这本书,是由于窃好绘画,因此"寻其踪迹"编辑成册。他的写作态度是极其认真的,"不见者不录,见者必书"，因而给后人提供了画史上的许多重要材料。但记载失实者也有多处。

《唐朝名画录》评价了画家一百二十二人，分神、妙、能、逸四品，除逸品外，神、妙、能三品，每品又分上、中、下，对每个画家，既记载了他们的生平，又对他们的画迹及艺术成就作了评述。这是一部发展了张怀瓘、李嗣真等人品评画家的体例而编著的断代画史。他所评论的画家中，吴道子被定为"神品上一人",足见他对吴的推崇。其次是看重周昉,定为"神品中一人"。固然，朱景玄是在吴道子去世后约三十年出生的,作者为了弥补他所未能亲见这个"神品上"的画师,就

作了多方面的调查。元和初，他因应举，住长安龙兴寺，就向一位八十余岁的姓尹老人打听吴的事迹。所传吴画兴善寺，"观者如堵"，就是他的访问记录。又传吴画他狱变相，使屠沽渔罟辈"见之而惧罪改业"的事，也是他从景云寺老和尚那里采访来的。所以他评吴为"神品上"，都有其一定的事实根据。在这本著作中，朱景玄还有不少精僻的见解，如说绘画，可以"穷天地之不至，显日月之不照"，正是深刻的阐明，作为认识并形象地反映客观现实的绘画，必须比现实更高，更明显，更深入。

唐人的绘画著作，上述之外，诸如张怀瓘、李嗣真①、彦悰、窦蒙的编撰，都已失传。幸有《历代名画记》等书引述，还可以窥其概略。尚有裴孝源的《贞观公私画史》，这是继承《梁太清目》而又汇集当时公私收藏名迹编写而成的。裴曾官中书舍人、吏员外郎、度支郎中等职。他得到汉王李元昌的赏识，故有机会看到宫廷收藏的名画。他的这本编著，给后来的画目著录，开创了一个粗略的体制，在绘画史料学上有一定价值。

有关唐代的画论，早已脍炙人口的，这便是张璪所说的"外师造化，中得心源"。这句话，道出了绘画艺术，必须把反映客观物象的真实性和表现思想感情的主观能动性有机地结合在一起。事实上，绘画的一切表现，它都是从这个总的原则产生的。作为诸型艺术的绘画，"造化"与"心源"，两者必须是一致的，也必须是结合为一体的。

题为王维所撰的《山水诀》、《山水论》，虽然是后人所作，

① 《王氏画苑》所载"唐李嗣真《续画品录》"是一卷托名的伪造书，与《历代名画记》所引用的李文是两回事。

其中有些画理画法,有可能根据唐代画家的口诀编写而成的。唐代的画论，除了画家、理论家的撰写外，不少诗人也有论画的诗文。这对绘画创作,起着互为发明之益。诗人杜甫,就有三十多首诗论及绘画。其中如《丹青引赠曹将军霸》、《观薛稷少保书画壁》、《观李固清司马第山水图三首》、《戏题王宰画山水图歌》、《戏为双松图歌》等,都是专论画作。在《奉先刘少府新画山水障歌》中所写"得非玄圃裂"一段,诚如朱彝尊所评:"如重嶂塞天，烟岚无际"，为题画诗开出异境。在《戏题王宰画山水图歌》中，提到"咫尺应须论万里",反映唐代的诗人也严格的要求绘画在远近的关系上，必须达到有高度艺术的表现。李白在《当涂赵炎少府粉图山水歌》中写到"名工绎思挥彩笔，驱山走海置眼前"，不难理解,在诗人眼前所见到的山水图、决不是真山真水的如实描绘，这里所说的"驱山走海",完全是通过画家的主观能动作用所作出的大胆的艺术处理。也只有这样，作品才能够使观画者感到"峨眉高出西极天，罗浮直与南溟连",或者是"华夷山不断,吴蜀水相通"。在唐代的大诗人中，杜甫是论画诗写得较多的一个，他对当时有名的画家如薛稷、吴道子、郑虔、韩幹、王宰、韦偃、毕宏、祁岳、姜皎等都有评论。其他诗人如白居易,所写《画竹歌》，就是对萧悦画竹的赞美，其中有"举头忽看不似画，低耳静听疑有声"的名句，千百年来被画苑传咏。诗人元稹作《画松诗》，称许张璪画的古松,"往往得神骨"，并形容其"翠帚扫春风，枯龙戛寒月"。接着他对当时一般画家提出了批评，说所画的松树,"奇态尽埋没"，而且"纤枝无潇洒，顽干空突兀"。为什么会产生这种缺点，诗人归结道："乃悟尘埃心，难状烟霄质。"这是诗人从绘画创作与品德、学养的密切

关系方面进行深湛的评论。艺术与品德、学养的关系，是艺术创作规律上的一般关系，也是根本关系，它有一定的时代性与阶级性。元稹的这首论画诗，说明绘画发展到唐代，不仅在人物画方面注意到这个关系的问题，即在画松以至画花鸟方面，也被明确地提到了理论高度来研讨。

唐代的画论，这里只是列举一些说明而已。理论是实践的总结，没有唐代绘画的提高与发展，也就很难产生那些较为深刻的理论著述。这些画理，以至论画诗，它不只是对当时的绘画，以至对宋、元、明、清各时期的创作，都产生了一定的影响作用。

第十节 小 结

隋唐是中国绘画史上繁荣昌盛的时期。

隋代的绘画，还只是起到南北朝过渡到唐代的桥梁作用。到了唐代，由于封建经济、政治、文化的高度发达，使得绘画的发展，有了更充足的、优越的条件。因此，无论是人物画、山水画、花鸟画以至鞍马杂画等，都产生承先启后的作用，并对东方各国，还产生极为深远的影响。

唐代绘画，不仅有它鲜明的风格特点，而且具有它划时代的作用。唐代绘画在历史上之所以光辉灿烂，最重要的一点，即在于当时的画家能够面向现实。他们的取材，不但触及当时重大的政治事件，而且注意到人们日常生活的各种活动。虽然描绘的对象，只局限于社会上层的统治阶级，但对于这些人物形象的塑造，都能刻划出具有一定的典型性。所谓"丰颐典丽、雍容白若"，不但是唐代贵族妇女的写照，也

是唐代上层阶级审美情趣的反映。对于山水自然的描写，有了更大的发展。青绿、水墨画法的运用，表示出唐代绘画的更大丰富，标志出画家艺术思路的更加广阔。

唐代绘画的发展，与同时代的文学艺术，包括诗歌、音乐、书法、舞蹈等,都发生了密切的影响关系。这种影响,又造成了唐代绘画之所以提高的重要原因。

唐代的佛教绘画，明显的出现向世俗化发展的倾向。现存敦煌莫高窟的唐画经变，固然有它封建迷信的一面，但有些作品，充分地体现出富有才智的画工，巧妙地把想象与现实结合起来，显示出惊人的艺术创造力量。

这个时代的杰出画家阎立本、尉迟乙僧、李思训、吴道子、王维、张璪、周昉、韩干、边鸾等，都作出了巨大的贡献。特别是吴道子，所画突出新意，穷极变态，脱落凡俗，且寄妙理于豪放之外，成为中古时期东方最有影响的大画师。

唐代，这个中国长期封建社会中辉煌的时代，在绘画发展上，尽管仍有其不可避免的局限性，但是我国各种重要的画科，无不由此时开始成熟而趋于更大的进步，唐代的绘画，在古代绘画史上占有特别重要的地位。

第六章　五代、两宋的绘画

（公元 907—1279 年）

第一节　概　　况

唐朝末年，土地兼并剧烈，农民与小手工业者的生产和生活，十分艰难，加之赋敛，不胜其重，因此就造成了农民的大起义，并打垮了唐朝大部分的统治机构。但是割据在各地的藩镇，为着扩大自己的势力与土地，在战乱之中起来镇压农民的起义。与此同时，藩镇之间，又展开了剧烈的兼并战争。在这样的情况下，就形成了"五代十国"[①]的分裂局面。

这个时期，主要争夺的地区是中原一带。南方战事较少，生产尚未遭到严重的破坏，所以农业、商业比较发达，人民生活也较为安定。在北方的一批贵族、商人、士大夫，纷纷来到江南或往西蜀。因此，"十国"中如南唐、吴越以及前蜀、后蜀等，不仅保存了中国传统的封建经济和文化，而且还获得了一定的发展。绘画艺术，特别在南唐与西蜀，还是相当活跃的。

西蜀、南唐等国，都设有画院，这是我国历史上正式设立画院的开始。在这个时期，人物画、山水画、花鸟画都作

---

① 五代即后梁、后唐、后晋、后汉、后周。十国即南唐、前蜀、后蜀、吴越、吴、南汉、北汉、南平、楚、闽。

为独立画科而逐渐壮大。称为"徐、黄异体"的花鸟画，反映出花鸟画出现了各种新的风格。这个时期，山水画取得了显著的提高。在中原的荆浩、关仝与南唐的董源，他们的成就，都给后世山水画的发展产生较大的影响。

五代绘画达到了中古绘画的新水平，它对绘画自唐发展到北宋，起着桥梁的作用。

公元十世纪中叶后，宋代统一全国，结束了五代五十多年来军阀割据的局面。宋初在农业政策上，采取各种措施，缓和了一个时期的阶级矛盾。使农业和手工业都恢复到唐代原有水平甚至超过了历史上任何一个时期。城市的商业经济，也在此时相应的兴旺起来。到了南宋，南方的经济和文化继续向上发展，这对当时绘画的发达，是一种有利的条件。

宋代的民族矛盾，自北宋初期至南宋灭亡，一直复杂又尖锐的存在着。宋朝先后与辽、夏、金发生大小不可数计的战争。在这些民族的争端上，宋朝统治阶级显得软弱无力。至十二世纪，北方的女真族建立了"金国"，金在灭辽之后，大举南下，于公元1127年攻破宋朝京城开封，宋徽宗(赵佶)与他的儿子钦宗(赵桓)都做了俘虏，北宋王朝就此结束。公元1127年康王赵构逃到南方，以临安(杭州)为都城，建立南宋政权，在历史上被称为南宋王朝。南宋达一百五十余年之久，又为兴起的蒙古族所灭亡。

在这时期，辽、金、西夏在战争中，采取了各种不同的政策，吸收了汉族的封建文化，或多或少地创造了自己民族的文化艺术。

宋代民间绘画的活动，随着农村小农经济的高涨，显得比较活跃。也就在这个时期，士大夫如米芾、文同、苏轼的

水墨写意画，逐渐地发达起来。

在宫廷里，皇家设立了规模庞大的翰林图画院。特别到了宋徽宗时期，得到了更大的发展。南宋的画院，盛况不减北宋时期。

宋代杰出的画家，对于绘画艺术有了进一步地理解。画家的视野扩大，并对各种题材进行了专门化的研究并创作。反映现实的风俗画、肖像画，描写古代事迹的历史画，描绘祖国壮丽河山的山水画和富丽堂皇的花鸟画，都如百花开放，欣欣向荣。

宋代的绘画，是中国绘画史上的鼎盛时期，这个鼎盛，标志着我国中古时期绘画高峰的出现。

第二节　五代的绘画

五代绘画达到了中古绘画的新水平，它继承了唐代的传统，尤以山水画与花鸟画方面的发展最为显著。

当时绘画活跃的地区，一是五代各王朝统治的中原地区；二是南方，如南唐与吴越；三是四川，则有前蜀和后蜀。

五代中原地区多战乱，不少画家往四川或南方流移。五代以后梁时间较长，直继唐代，画事较兴。

五代在历史上介唐宋之间，五代十国，为时虽然只有五十多年，但在绘画发展的阶段上，不能给予低估。

西蜀画院

宫廷画院的设置，肇始于五代，其实滥觞于汉、唐。达

如前述，汉代虽无画院，却有"画室"；唐代虽无画院之名，实有画官应奉禁宫，规模已备。

五代设有画院的，有西蜀与南唐。

西蜀在唐末时，因少受战事影响，所以中原画家，多避乱入蜀，致使蜀地绘画更为兴盛。前蜀王建时，宫中只有内廷图画库，系储藏绘画之所，无非设专员以掌其事。当时的画家，受到蜀主所重视者有宋艺、杜觑龟等，尚有释贯休、李昇、支仲元等，虽不在宫廷任职，但他们在四川时，由于画艺高明，受到皇家的看重。前蜀后主王衍，穷奢极侈，《旧五代史》列传载：咸康元年，他奉母同游青城山，令"宫人皆衣道服，顶金莲花冠，衣画云霞，望之若神仙"。又据载：同年，王衍欲东游秦州。使秦州毁府署作行宫，大兴力役。宫中"壁上五彩画，图青山碧水，珍禽异卉。又强取民女，作为舞伎……"。无论是"衣画云霞"，或"壁上图五彩"，都需要画工出力。加之王衍"凡思一事"，都要求"见诸于图"，因此出入宫中的画家更多。当时只有十七岁的画家黄筌，便被王衍录用，授之以翰林。至后蜀孟昶，于明德二年(公元935年)特创"翰林图画院"，为中国画史有正式画院之始，并于院中设待诏、祗候等职。《益州名画录》载，蜀主孟昶还授黄筌为"翰林待诏，权院事，赐紫金袋"。所谓"权院事"，即为画院的领事人。

西蜀自画院设置以后，活动较多。画家有"按月议疑"的规则，即是说，每月集会，讨论研究绘画上的疑难问题。据《益州名画录》载：广政十九年(公元956年)，赵忠义所画钟馗，以第二指挑鬼目，蒲师训所画，以拇指剜鬼目。两人所画，都极神气，只是姿势不同。蜀主孟昶问，哪一幅画得妙，

黄筌回答，以师训所画为妙[①]，蜀主则认为二者"笔力相敌，难议升降"，于是两人都获得厚赏。

广政末(约公元959年)，孟昶置"真堂"[②]于成都大圣慈寺华岩阁后，命画院的肖像画家李文才写诸亲王及文武臣僚等像于壁，这种画像，其实类似麒麟阁的功臣像，是以表彰有功之臣，用来巩固政权的。图毕，文才受赏。

西蜀的画家，除上述黄筌、赵忠义、蒲师训、李文才之外，较有名的还有高道兴、阮智诲、阮惟德、黄居宝、黄居寀、杜敬安、高从遇、徐德昌等。《图画见闻志》载，徐德昌为后蜀画院祗候，他所画人物、仕女,不是运用彩色来表现，而是"墨彩轻媚"，这在五代人物画中是别具一格的。这种画法，影响及于北宋的人物画。

到了蜀亡，后蜀的画院画家如黄筌及其子居宝、居寀,还有高文进等随蜀主归宋。这批画家，也就成为宋朝宫廷画院的画家了。

南唐画院

南唐中主李璟，采取西蜀孟昶的办法，在宫廷也设立翰林图画院。因此各地画家闻讯，相继来到南唐的不少。当时南唐画院中的画家如周文矩、顾闳中、高太冲、朱澄、曹仲

① 这则记载，与《宣和画谱》卷十六"黄筌"条及《图画见闻志》卷六"钟馗样"所记黄筌改画钟馗事，情节大体相同，只是人物不一样，拟同一事而传说分歧。

② 真堂，系设置画像或塑(雕)像之处，或称"影像堂"。也有人认为凡画有君主肖像之所为"真堂"。

玄、王齐翰、董源、卫贤、顾德谦等，都有名于大江南北。中主李璟、后主李煜，都喜欢书画，据传周文矩的绘画，他的"行笔瘦硬战掣，全从后主李煜书法中得来"①。南唐王族中的李景道、李景游，也喜欢绘画，又出于他们生活的所爱，往往将"裙屐游宴，形之于图"。画院画家中，有擅长画花鸟、走兽的，如徐崇嗣画花鸟，独步一时；王齐翰画猿獐，名闻遐迩；梅行思画斗鸡，为时人所不及。

西蜀、南唐画院的制度、规模，详情未见著录。而其活动，仅据所载，无非为当时的统治者"极一时快乐之需"。例如，保大五年（公元947年）元旦，天降大雪。南唐中主李璟召他的弟兄景遂、景达及臣僚李建勋、徐铉等登楼赏雪，并吟诗饮宴，同时召画院画家描绘这次赏雪吟咏的情景。这幅中主与太弟、侍臣的赏雪图，由高太冲主画中主像，周文矩主画侍臣及使乐供养人像，朱澄画楼阁宫殿，董源画雪竹寒林，徐崇嗣画池沼禽鱼②。

后主李煜，曾令周文矩画《南庄图》。据说"尽写其山川气象，亭台景物，情思详备，殆为绝格"③。又曾遣使周文矩、顾闳中、高太冲至韩熙载家，以目识心记，窃画韩家夜宴乐舞的情景，作为劬劝大臣荒淫奢侈生活之用。至于差遣画院画家去某地某处画壁或写"御容"，或画宫中生活，这是经常的事，不胜枚举。

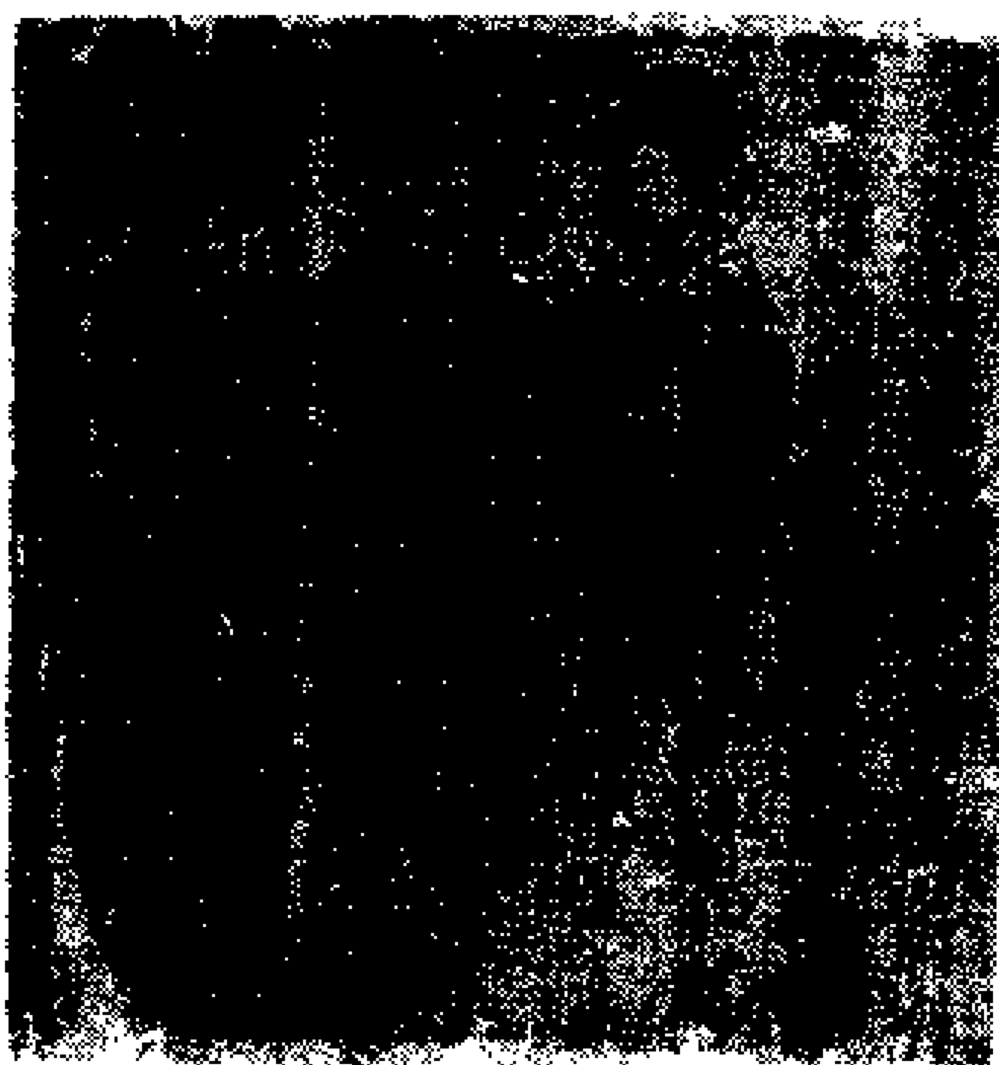
周文矩

周文矩（生卒未详），金陵句容人。南唐画院的"翰林待

① 张丑（玉峰）《清河书画舫》。

②③ 见《图画见闻志》卷六"赏雪图"、"南庄图"。

诏"。擅长画人物、车马、屋木、山川。所画仕女，米芾说他一如周昉。但也有不同之处，如周昉设色"秾艳"，文矩则施朱傅粉，镂金佩玉，只以雕饰为工①。现存宋摹周文矩的《宫中图》，计十二段，描写禁宫里那些精神空虚而又平静的妇女生活。



169 宫中图(部分、传宋摹)
五代 周文矩

周文矩画人物衣纹，常作"战笔"。张丑在《清河书画舫》中说他"行笔瘦硬战掣"，是从后主李煜书法中得来的。他画的人物，由于生动，使人感到"神寓其中"。据汤垕在《画鉴》中记载，他画《高僧试笔图》，"一僧攘臂挥翰，旁观数士人咨嗟啧啧之态，如闻其声"。周文矩的现存作品，传有《重屏会棋图》，绢本、设色。画中两人对弈，两人旁观，一童侍立，背后竖一屏风，上画五人。又一山水屏风，因在画中屏风上又画屏风，故曰"重屏"。画中四个主要人物，"一人南面挟册正坐者，即南唐李中主像；一人并榻坐稍偏左向者，太弟晋王景遂；二人别榻隅坐对弈者，齐王景达，江王景逿"②，形象生动，用线细劲曲折，略带顿挫，与所谓"颤笔"法相合。更为难得的，根据有关文献如王明清《挥麈三录》

① 见汤垕《画鉴》。

② 吴荣光《辛丑销夏录》引庄虎孙跋语。



170　重屏会棋图　　五代　周文矩

中考订，这还是一幅珍贵的历史人物的肖像画。

五代的人物画家中，周文矩的功力特别深厚，在继承传统方面作出了较大努力。

与周文矩同时在南唐画院的尚有顾闳中，画人物又有另一种风格。

顾闳中

顾闳中（生卒未详），江南人，南唐中主李璟时翰林待诏。后主李煜曾派像与周文矩、高太冲夜至韩熙载家，以目识心记，窃画韩家夜宴乐舞的情景。顾闳中所画《韩熙载夜宴图》，极得时人所重。

夜宴图的主人是韩熙载，据《南唐书》所载，韩熙载是北方贵族，年轻时在京洛一带就负盛名。因战事，他从北方到





171　韩熙载夜宴图(部分、二幅)　　五代　顾闳中

了南唐，开始因种种原因，没有受到重用，感到失望而沉郁。到了后来，后主李煜有意要授他为相时，他却感到“世事日非”，无意为官，并以声色自乐来“避国家入相之命”。他还说：“中原常虎视于此(南唐)，一旦真主出，江南弃巾不暇，吾不能为千古笑端。[①]”他为着个人安全，尽量在政治上避免冲突。而后主所考虑的，只以为他的生活太放荡。因此，即命顾、周等窃画韩家夜宴，并想通过这种图画起规劝作用，使他改变生活方式。其结果是：“熙载视之安然”[②]。

---

① 见《南唐拾遗》。

② 《五代史补》：“韩熙载”条。



172　韩熙载夜宴图（局部、五幅）　　五代　顾闳中

《夜宴图》宋摹本藏故宫博物院。现存五段落，描写夜宴中各个不同情景。作者精心刻划了画中的人物，尤其在第一段，描写夜宴中．教坊司李嘉明的妹妹弹琵琶，在座除主人外，尚有客人三位。对于这些人物，作者根据不同身份，不同年龄，不同性格，作出不同神情的表现。卷中的主人公，作者不是画其表面的纵情欢乐，面是着重内心的描摹。第二段画主人打鼓，王屋山舞六么。其中画一和尚，露出尴尬的相貌，作为出家僧而处此场景，作者给以如此的表现是非常恰当的。第三段描写诸客散后，主人与诸女伎调笑言情，一女仆送水至主人处，作者的表现，通过人物的表情和洗水的迟缓动作，刻划了主人公的内心世界。这种表现，不是一般泛泛的描绘，

正是加深了这幅画的思想深度和它的现实意义。

这幅画的技艺很高，无论造型、用笔、设色，都见作者的深厚功力。用色浓重，层层加深，但也配以淡彩，变化自然。全局结构的处理，尤有别致。如图中所画的屏风，它起到了把画面段落分隔开的作用，但又产生把全卷画连接起来的效果。这种巧妙的艺术手法，充分地表现出民族绘画的传统特色。这幅画在细节的描写上，也足以说明顾闳中是写生高手。如对衣冠文物制度，以至樽俎灯烛、帐幔乐具等等的写照，无不足为历史学家考据的好资料。





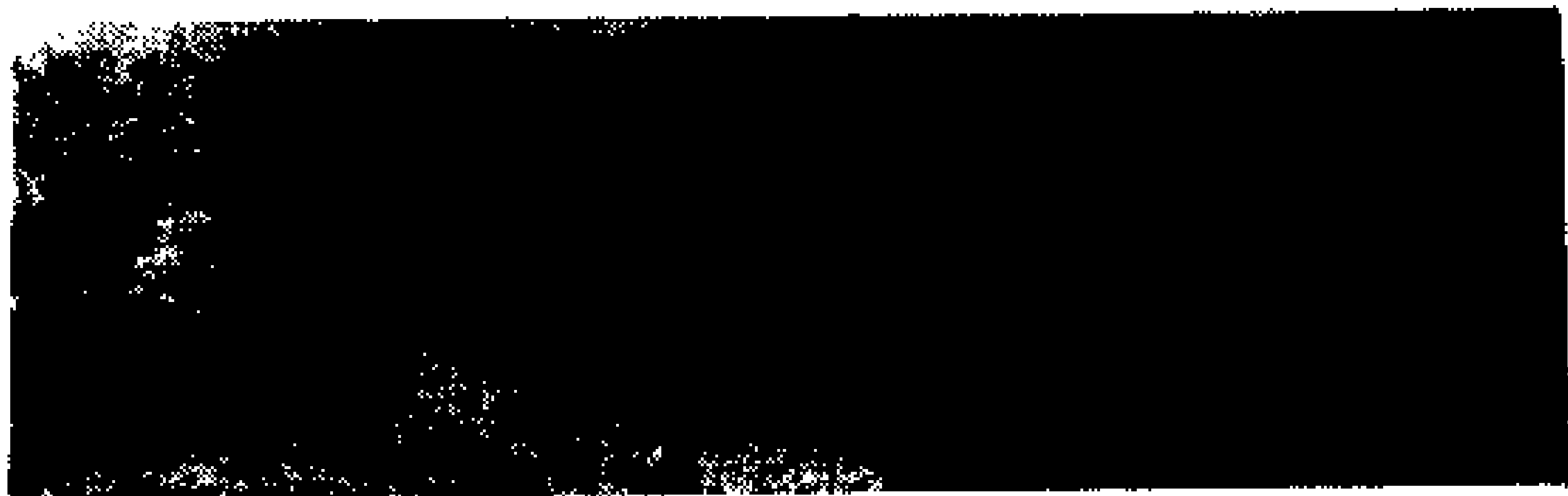
173 高士图(局部、二幅)
五代 卫 贤

南唐的其他画家及其作品。如卫贤，京兆人，后主时的内廷供奉，长于界画楼阁，能够“折算无差”，今传有《高士图》，画法浑厚严密，表现出人物画与山水画并重时的那种自然结合。这幅画，也可以代表他在人物、山水画方面的水平。又有王齐翰、金陵人，也是后主时的画院画家，今传《勘书图》(《挑耳图》)为其著名作品，得“曲尽形神”之妙。当时的画院，除待诏、祗候作为正式画家之外，还有画学生，如赵幹即是。今存赵幹的《江行初雪图》，写江岸行旅及江中渔人的



174　勘书图　　五代　王齐翰





175　江行初雪图(部分、二幅)　　五代　赵　幹

捕鱼活动，是一种山水画结合人物的作品，极富情趣。

徐黄异体

南唐、西蜀的绘画发达，人材众多，各有创造，因此在

花鸟画方面，出现“徐黄异体”。

徐即徐熙；黄即黄筌。他们绘画的不同风格，形成了五代、北宋花鸟画的两大流派。对于后世花鸟画的发展，也有很大影响。宋代郭若虚对此评价很高。他在《图画见闻志》中写道：“若论花竹禽鱼，则古不及近。”接着又说：“至于徐暨二黄之踪，前不借师资，后无复继踵，借使边鸾、陈庶之伦再生，亦将何以措手于其间？”

徐熙（生卒未详），钟陵（今江西进贤西北）人，出身“江南名族”，一生没有做过官，故沈括称他为“江南布衣”。《图画见闻志》载，他“以高雅自任”，厌恶那种奢侈颓靡的生活。擅画江湖汀花水鸟、虫鱼蔬果。所作花水，粗笔浓墨，略施杂彩，使笔迹不隐，素有“落墨花”之称。曾为宫廷作“铺殿花”（装堂花）。南唐后主李煜“爱重其迹”。李煜降宋后，南唐所藏徐熙的画迹，尽数归宋朝，宋太宗赵炅看到徐画《石榴图》，叹赏曰：“花果之妙，吾独知有熙矣！”并将此图遍示画院里的画家，说是“俾为标准”①。

黄筌（903—965），字要叔，四川成都人，早熟画家。十三岁左右，从刁光胤学画，十七岁为前蜀翰林待诏，后蜀时升为检校少府监并主画院事。入宋，随蜀主至开封，授太子左赞善大夫。他从年轻至晚年，在皇家画院近五十年。

黄筌不但长于画鸟雀，而且也善人物。尤以画鹤，最享大名。他的花鸟，不但在宋初有影响，以至政、宣时，据米芾《画史》所说，“今院中（指画院）作屏画用筌格”。

有关徐、黄的绘画艺术，郭若虚在《图画见闻志》、沈括

① 宋刘道醇《圣朝名画评》

在《梦溪笔谈》中都有论述。简言之，一是由于两人所处的环境不同，生活感受不一样，徐是"江南处士"，见到的多为江湖所有，无非汀花野竹、水鸟渊鱼或者园蔬药苗之类；黄筌长期在宫苑，所见多是禁中的奇花怪石，珍禽异兽。二是处境不同，意趣各异，所以取材侧重不同。既然如此，则所表现的艺术风格当然也不一致。郭若虚所谓"黄家富贵，徐熙野逸。不唯各言其志，盖亦耳目所习，得之于心而应之于手也"①，就是这个道理。

徐、黄作品，黄筌传有《珍禽图》外，徐熙的真迹已不可得见。所以只能就文献的记载，加以探讨。

徐、黄异体，主要异在用墨与设色上。唐以前，对于笔法，早已提出。用墨之法，至唐末五代，始于荆浩著作中列入"六要"之一。墨法之用，不只在山水上，人物、花卉也开始讲究



176 珍禽图 五代 黄 筌

① 见《图画见闻志》。

墨色。徐熙是水墨淡彩，正如徐铉所说"（徐熙）落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映"①。黄筌的画法，则是先用淡墨勾勒轮廓，然后施以浓艳的色彩，着重于色彩的表现，即所谓"双勾傅色，用笔极精细，几不见墨迹，但以五彩布成，谓之写生"。

关于徐熙的画法，历来说法不一。这事涉及花卉"没骨法"为谁人创立的问题。有人认为花卉画的"没骨法"始于徐崇嗣，而非徐熙，值得研究。应该说，花卉画的"没骨法"始于熙，崇嗣有所发展。崇嗣无非易墨色为彩色而已。考徐崇嗣为徐熙之孙。他的没骨花卉，除了以"没骨"为芍药外②，沈括在《梦溪笔谈》中说他"乃效诸黄之格，更不用墨笔，直以粉色图之，谓之没骨图"。此外，苏辙在《栾城集》的《王诜都尉宝绘堂词》注中，也提到崇嗣"以五色染就，不见笔迹，谓之没骨"。这都说明徐崇嗣的没骨法，主要"以五色染就"或"以粉色图之"。他的这种用色，与黄家的"双勾填彩"是不相同的，而与他的祖传，恰恰有密切的关系。据上所述，徐崇嗣重色彩，"直以粉色图之"为"没骨法"；徐熙重墨彩，以"落墨为格"为"没骨法"③，祖孙不同处，只在用墨与用色上；其相

---

① 见《图画见闻志》卷四"徐熙传"引徐铉语。

② 董逌《广川画跋》中记："沈存中（括）言，徐熙之孙崇嗣，创造新意，画花不墨卷，直选色渍染，当时号没骨花，以倾黄居寀父子。余尝见驸马都尉王诜所收徐崇嗣没骨花图，其花则草芍药也。自其破萼、散叶、蓓蕾、露蕊，以至离披格侧，皆写其花，始终盛衰如此，其他见崇嗣画花不一，皆不名没骨花也。唐郑虔著胡本草记，芍一名没骨花，今王诜所收，独没骨花，虽则存中所论，岂因此图云耶？"

③ 见《图画见闻志》引徐熙所撰《翠微堂记》，徐熙说自己"落笔之际，未曾以傅色晕淡细碎为功"。

同处、其法皆"没骨"。所以崇嗣之变，无非变墨彩为色彩，而在骨子里，仍然运用祖传的没骨法。即以彩色代替墨色来画没骨花卉而已。因此，《图画见闻志》、《宣和画谱》等，都评论徐崇嗣"善继先志"，"绰有祖风"。

这个时期，花鸟画家除徐、黄两大派之外，尚有郭乾晖工画鸷鸟杂禽、疏篁槁木。钟隐画花竹禽鸟。更有唐希雅精翎毛草虫，姜道隐画松石，黄居宝画花鸟及孔嵩画花雀等。这些画家，各具特点，名噪一时，都足以反映这个时期花鸟画的兴盛。

吴越绘画

五代十国中，吴越是比较富庶的地方。吴越王钱镠，于杭州凤凰山下筑"子城"，作为国治，又在外围筑"罗城"，周围七十里。并兴修水利，发展了农业生产。

吴越王钱镠，字具美，擅长草隶，相传也能画墨竹。虽未设画院，但在有些机构中，安排了能画的人员。据汪砢玉《珊瑚网》载：钱镠设"鸾手校尉"二三十人，至松江边境画北方南下的士人面相，传有"胡岳方渡江，画工以貌奏，镠见之叹曰：面有银光，奇士也。即时召见"。吴越画家也不少，当时如工画佛像的蕴能、以画羊著称的罗塞翁、画牡丹闻名的王耕，他如唐希雅、钟隐等，善写花竹禽鸟，都有其一定的造就。又如张质，善画田家风物，所作《踏歌图》、《村田鼓笛》、《村社醉散》等风俗画，都被文献著录。还有阮郜，不详其里籍，仅知其在吴越活动过，他的《阆苑女仙图》，今尚存世。

由于钱镠的重视绘画，据《鲁峄书典》记载，当时如山东滋阳画家王道求，高唐画家李群，都因“钱越王所召”，“同时入吴越”。王道求，善画鬼神、人物及畜兽。人物画初学周昉，后仿卢棱伽，曾去开封，在大相国寺作过壁画。李群，字文幹，画有《孟说举鼎图》、《醉客图》。因善画人物，为时人所称道。



177 罗 汉　五代 贯 休

贯 休

贯休(832—912)，婺州(今浙江兰溪)人，本姓姜，字道隐。唐末因避乱入蜀，蜀主王建赐以紫衣和“禅月大师”的称号。他不仅工画，亦长诗文、书法。所写草书，被称为“姜体”。所画罗汉，称誉一时。他的造型有着庞眉大目、朵颐隆鼻的特征。传世的著名作品“十六罗汉”，特别富有艺术夸张的手法。他的造型，自谓“从梦中来”。所画用笔遒劲，线条紧密。他的表现，不但继承阎立本、吴道子、周昉三家的画法，而且与尉迟乙僧的画法也有关系。在今之敦煌莫高窟晚唐壁画中，还可以见到象贯休那样的画风。

后梁绘画

中原地区，五十多年来，战争频繁。五代的统治，以后梁的时间较长（907年—923年），有的在位仅十年，而如后汉，仅四年而亡。

后梁继唐，画事较兴，宫廷虽未设画院，但也招纳画工作为"应制之需"。这个时期的张图、跋异，都以画道释人物著称。而且张图还是个善长泼墨山水者。《五代名画补遗》还记载了张图与跋异于龙德间斗画的小故事，说是张画胜于跋。这个时期，尚有于兢、赵嵒、刘彦齐等，都有画名于晋像。

赵嵒为驸马都尉，善画人物，郭若虚评其"非众人所及"，有《钟馗》、《小儿戏舞图》、《诊脉图》等传世。当时唐末乱世，书画多有流散。赵是皇亲，有财势，见有鬻画者，必以重价购买，因此，"四远向风，抱画者岁无虚日"，加上他以"亲贵擅权，凡所依附，率多以法书名画为贽"[1]。当时，赵嵒家中，食客多至百余人，多能琴棋、道术。并延致画家胡翼、王殷为座上客，品评画迹优劣。品评时，凡见"中品已下，或有未至者，即指示令医去其病。或用水刷，或以粉涂，有经数次方合其意者"[2]。由于赵嵒不断收购，经常评选画迹，影响较大，所以时人称他的府第为"赵家画选场"。

此外有刘彦齐，既是画家，又是鉴赏家。他善长画竹，为

---

① 《图画见闻志》卷五。

② 对于这样的收藏画迹，宋郭若虚提出批评："愚谓天水用适一时之意则已，果然数以粉涂水洗，则成何画也。"

时所称。他所藏的名迹，不啻千卷。每年暑伏晒曝，一一亲自卷舒，终日不倦。当时有人说："唐朝吴道子手，梁朝刘彦齐眼"，说明其于鉴赏，并非寻常。

荆关山水

五代的山水画，总的来看，"并非盛时"，但有个别画家的成就是突出的，如荆浩与关仝，不但代表了这个时期的山水画家，而且在山水画的发展上，他们又是承上启下者。



178　匡庐图　　五代　荆　浩

荆浩（生卒未详），字浩然，河南沁水（济源）人。唐末隐于山西太行山的洪谷，自号洪谷子。博通经史。在山水画方面，卓有成就。他曾对人说："吴道子画山水，有笔而无墨，项容有墨无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。[①]"可知荆浩在绘画表现上是笔墨并重的。中国山水画的表现，在六朝时期即画

① 见《图画见闻志》。

有“卧对其间可至数百里”的作品。到了荆浩的时期，获得更大发展，遂成为宋人所称的“全景山水”。荆浩所画，米芾说它“云中山顶，四面峻厚”，这种大气磅礴的山水创作，正是通过“远取其势，近取其质”的表现方法得到的。今传荆浩所作的《匡庐图》，就体现了这种山水画的特点。

荆浩的绘画影响极大，当时的关仝即师法于他。北宋时，李成、范宽的绘画都与荆浩的山水有师承的关系。荆浩的山水画，在唐代过渡到宋代的时期，起着继往开来的作用。荆浩著有《笔法记》，在画学理论上也有一定的贡献。



179 山溪待渡图　　五代　关　仝

关仝（生卒未详），长安人，师法荆浩，获得了“出蓝”之誉。他的作品，被称为“关家山水”，足见有他自己的绘画风格。在绘画史上，与荆浩并称“荆关”。他活动于秦岭、华山一带。他的笔力劲利，写出山川的雄奇，表现出大石耸立，屹然万仞的峭拔气势，达到“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长”的妙

境。他画树，往往“有枝无斡”[1]，这种作风，影响及于北宋的范宽。相传他的得意作品，就请胡翼[2]添补人物。现存《山溪待渡图》和《关山行旅图》，都可以代表他的绘画风格。

荆浩与关仝，他们强调师法造化，强调“搜妙创真”。他们在山水画创作上之所以获得成就，主要的一点，即在于对真山真水有深切的感受。

董 源

董源（？—962年），字叔达，江南钟陵（今江西焦贤西北）人。中主时任北苑副使，故称“董北苑”。擅长水墨或淡着色山水，为一家法。他的作品，在宋代影响较大。巨然学他的画法有所发展，世称“董巨”（为叙述方便起见，董源画艺介绍详本章“两宋的山水画”）。

第三节 两宋的画院

画院设立，始于五代后蜀。溯自汉代设立“画室”，发展到规模庞大的宋代翰林图画院，在历史上经过了将近九个世纪。宋代画院的设立，对绘画艺术在当对的繁荣是有推动作用的。

---

① 米芾《画史》。

② 胡翼字鹏云，安定（今陕西延安）人，善画道释人物。他不仅为关仝山水画添补人物，也为刘彦齐所画添补人物。

画家云集

宋代立国后，便设置"翰林图画院"，罗致四散在各地的画家。当后蜀与南唐先后灭亡之后，这些地方的画院画家，大都集中到京师汴梁。后蜀黄筌父子、高文进父子以及袁仁厚、夏侯延祐等，都随蜀主孟昶来到京师；南唐如周文矩、董羽、顾德谦、厉昭庆、董源、徐崇嗣等，则随后主李煜来到汴梁。后周郭忠恕入宋，也被太祖赵匡胤任用为国子博士。再加以吸取中原一带有名的画家如高益、王道真、燕文贵等，所以北宋初年的画院，一开始时就有了雄厚的实力。

考　试

宋代画院录用画家，都经过严格选择。宋初召画玉清昭应宫时也如此，当时应募画家达三千多人，入选者仅百余人。武宗元、王拙入选之后，分别主持壁画工作。武宗元（宗道）字总之，河南白波人，是一位早熟的宗教画家，师法吴道子。他的现存作



180　朝元仙仗图（部分）　宋　武宗元

品传有《朝元仙仗图》，生动而优美地描写了道教神话，图中画南极天帝君和东华天帝君同去朝觐元始天尊的行列。用笔畅达，形象动人，极有神韵。又入选者张昉，据《圣朝名画评》载：画玉清昭应宫三清殿的天女奏音乐像，“不假朽画，夺笔立就，皆丈余高”。从这些记述中，可知宋初入选于画院的画家，都是画艺极高的。

宫廷画院，由帝王直接控制，所以画院的盛衰，与帝王的爱好与否关系密切。仁宗赵祯能画，曾“画龙树菩萨，命待诏传模镂板印施”[①]，对画院画家，亦多所诏并嘉奖。宣和时，画院获得新的发展，也是两宋画院最为发达的时期。徽宗赵佶更以考试的办法来选用画院人材。《画继》“杂说”中记有“图画院，四方召试者源源而来”，其盛况可想而知。俞成在《萤窗丛说》中载有“徽宗政和中，建设画学，用太学法补四方画工，以古人诗句命题，不知抡选几许人也”。但也有不少考中者，唐志契《绘事微言》引马醉狂述唐世说云：“政和中，徽宗立图画博士院，每召名工，必摘唐人诗句试之，常以‘竹琐桥边卖酒家’为题，众皆向酒家上着工夫，惟李唐但于桥头竹外挂一酒帘，上喜其得琐字意。又试‘踏花归去马蹄香’，众皆画马画花，有一人但画数蝴蝶飞逐马后，上亦喜之。又考‘野水无人渡，孤舟尽日横’”。据说自第二名以下，多画空舟系于岸侧，或立一鹭于舷间，或栖鸦于篷背。而考中第一名的，画一舟人，卧于舟尾，横一孤舟。其意不在舟中无人，正表示出没有行人。邓椿《画继》亦记：有战德淳，“因试‘蝴蝶梦中家万里’一题，画苏武牧羊假寐，以见万里意，遂

① 见《图画见闻志》卷三。

魁"[1]。考题中，尚有如"乱山藏古寺"、"嫩绿枝头红一点"、"落日楼头一笛风"、"午阴多处听潺缓"等[2]，要求应试者，在画中表现出"藏"、"春意"、"笛声"与水流潺缓的声音。画院考试，郭熙曾任试官，出"尧民击壤"题，如画"击壤"者"作今人衣幘"，便责其为"不学"。画院的这种考试，切实地考察了画家有多少见识，有多少想象力与艺术的创造才能。

职　　位

画院画家的职位，分画学正、艺学、祗候、待诏等级。未得职位者称画学生。画院官职，与其它部门的官职相比，待遇较差。升级既有限，连服饰与其他同等的文官也不同。又据载，宋朝旧制，"凡以艺进者，虽服绯紫，不得佩鱼"，到了政、宣间，才"独许书画院出职人佩鱼"[3]。对待画院画家，按不同的出身加以区别，凡士大夫出身的称"士流"；从民间工匠选入的称"杂流"。在学习时，"仍分士流、杂流，别其斋以居之[4]。"邓椿《画继》"杂说"还记有"诸待诏每立班，则画院为首，书院次之，如琴院、棋、玉，百工皆在下"。

---

① 据《成都府志》所述，应试画"蝴蝶梦中家万里"一图者，另一人为王道亨。该志载："大观间，置画家道亨入学，试官以'蝴蝶梦中家万里，杜鹃枝上月三更'二句为题，乃画苏武牧羊于北海，被毡枕节而卧，双蝶飞扬其上，又画林木扶疏，上有子规，月正当中，木影在地，遂入首选。徽宗令为画家录。"

② 《兰亭续考》所引。

③ 《画继》卷十"杂说"。

④ 见《宋史》选举志。

画院规定有学习的科目。《宋史·选举志》中提到："画学之业，曰佛道，曰人物，曰山水，曰鸟兽，曰花竹，曰屋木。[1]"并且还"以'说文'、'尔雅'、'释名'教授。'说文'则令书篆字，著音训，余则皆设问答，以所解义，观其能通画意与否"。

画　家

两宋的宫廷画院，以北宋政和、宣和时为最盛。宋代有名的画院画家如高文进、燕文贵、句龙爽、崔白、高元亨、支选、董祥、王可训、郭熙、马贲、费道宁、王希孟、张择端等，都在北宋诸朝，受到了重视。北宋亡，高宗赵构南渡，定都临安（杭州），为了"粉饰太平"，画院情况不减政、宣之盛。南渡画家不少，如李唐、朱锐、李端、苏汉臣、杨士贤、李忠安、焦锡以及一度流落江左的宣和待诏刘宗古、顾亮等，都于绍兴间复职，并受赐金带。南宋画院的其他画家，较为著名的尚有马兴祖、萧照、贾师古、李迪、韩祐、苏焯、毛益、林椿、阎次平、刘松年、马远、夏珪、李嵩、王辉、史显祖、梁楷、毛允昇、陈居中、鲁宗贵、李永年、楼观等，各有专长。他们的作品，有不少流传至今，可以代表画院各个时期绘画的各种风貌。

画院的活动

两宋画院的职使及其活动，虽无专门著录，仅就各有关

① 《云麓漫钞》提到宣和画院"画学分佛道、人物、山川、鸟兽、竹花、屋木等六科"，与《宋史》所载同。

书册的零星记录，以窥大略。

图画"忠奸善恶"，存作鉴戒

仁宗赵祯庆历元年(公元1041年)，命画院高手描绘"前代帝王美恶之迹"作为规戒。赵祯自为之记，称作《观文鉴古图》。分十二卷，画"百二十事"，计百二十图。画成之后，还在崇政殿西阁四壁张挂，并命侍臣参观①。徽宗赵佶崇宁二年(公元1103年)"诏绘文武臣僚像于哲宗皇帝神庙御殿"。崇宁三年(公元1104年)六月，赵佶又命画手"图熙宁元丰功臣于显谟阁"。南宋时，曾于绍兴十三年、嘉泰二年、宝庆二年，宫廷都曾诏画院作家描绘功臣像。如宝庆二年(公元1226年)，特建昭勋崇德阁，画了文武功臣二十三人。从这些记载来看，由于宋代设有画院的方便，故图画功臣之像，远胜汉、唐时。

搜括名画，充实宫廷收藏

民间凡藏有古今名迹，宫廷即命画院画家去访求或者通过地方官去搜括。开宝间，赵炅尚未即位，即"在潜邸访求名艺"②。相传他得到王齐翰的《罗汉像》十六轴的第十六日，便"登基即位"，以为这是预示的吉兆，并名其画为"应运罗汉"③。至宣和，宫中犹藏王齐翰的画作一百十九件。又太平兴国二年，即赵炅即位的第二年(公元977年)，"诏诸州搜访先贤笔迹图书"④，过不了几年，又命画院待诏高文进、黄居

---

① 据《玉海》载，这部《观文鉴古图》，及至南宋绍兴五年还在宫中传观。

② 见郭若虚《图画见闻志》。

③ 《宣和画谱》卷四"道释四"。

④ 见《玉海》。

家搜访民间图画①。宣和时，徽宗赵佶集画更勤，"玩心图书"，几无一日之暇。他把搜集到的名画，上自吴曹不兴，下至宋初黄居寀的作品一千五百件辑成《宣和睿览集》。据《宣和画谱》所录，当时的古今精品，如顾恺之的《女史箴图》、陆探微的《王献之像》、展之虔的《十马图》、吴道子的《维摩像》、周昉的《纨扇仕女图》、顾闳中的《韩熙载夜宴图》、李思训的《江山渔乐图》、王维的《雪江诗意图》、曹霸的《九马图》、黄筌的《桃花雏雀图》及荆浩、董源、李成、徐熙、黄居寀等二百三十一人名作，计六千三百九十六轴，都为宫廷（北宋）所珍藏。

赏与罚

宫廷对画院画家的创作，合其意者嘉奖或赐实物，或进爵位。宣和间，如薛志画鹤称旨，"赏赉十倍"，又刘思义因画御容称旨，晋升待诏。同时又严加限制，如有不合者，甚至责罚。朱寿镛在《画法大成》中记："宋画院众工，必先呈稿，然后上真。"而且"上（皇帝）时时临幸，少不如意，即加漫垩，别令命思"。当时的这种限制，既针对绘画的题材内容，也包括表现方法与表现形式。对有些作品，帝王只是凭个人的喜恶来定优劣，蛮横独断，不时发生。如太宗赵炅命画院董羽在端拱楼的四壁画龙水，董化半年画毕。赵炅带着宫人登楼，由于有个皇子看到画龙惊畏，便令人全部涂抹，董羽也"未受赏"。又如端拱元年（公元988年），太宗赵炅要画院祇候牟谷随使者往交趾，写安南王黎桓及诸臣的像。回来之后，因为"未蒙恩旨"，这个祇候只好"闲居阊阖门外"。正因这样，使

① 见《图画见闻志》。

得画院中的有些画家，当奉命创作时，几乎"战惧不已而不能下笔"。景祐元年（公元1034年），仁宗赵祯要画臣鲍国资画四时景于彰圣阁，因资怕画不好而获罪，不敢下笔，结果只好由高克明代画而成。



181　西湖柳艇图　　宋　夏　珪

院　　址

画院院址。北宋雍熙元年（公元981年），宫廷置画院于瀛东门外，即汴京宣德楼的东面。到了咸平元年（公元998年），由瀛东门搬至大内的右掖门外，可知几经迁徙。南渡后，建都临安（杭州），筑宫城于凤凰山东麓，画院设立于即今杭州的望江门内。此地旧时称园前，南宋时为城东新门外的"富景园"①。画院画家活动，或去"临安北山"，或在环湖风景佳丽处。高宗赵构

---

① 厉鹗《南宋院画录》引陈继儒《宝颜堂笔记》谓："武林地有号园前者，宋画院故址也。"又据厉鹗《东城什记》卷上所载，园前即今之望江门内。此外，明张扬之在《武林旧事》的夹注中提到"南山万松岭麓，画院旧址所在"。

兴至，往往"令画院待诏图进"[1]。西湖有十景之名，出于画院的山水画题名。画院待诏马远，常画西湖景色。其子马麟，画院祗候，曾画绢本《西湖十景册》。又有陈清波，宝祐间画院待诏，"多作西湖全景"，还画有"断桥残雪图三，三潭映月图一，雷峰夕照图一，曲院风荷图一，苏堤春晓图二，南屏晚钟图二，石屋烟霞图二"等[2]。至今保存的尚有夏珪的《西湖柳艇图》、《钱塘观潮图》，李嵩的《西湖图》，陈清波的《西湖春晓图》以及叶肖岩的《西湖十景图



182　钱塘观潮图　宋　夏　珪



183　西湖图　宋　李　嵩

① 《南宋院画录》引居简《北磵集》

② 《南宋院画录》引《绘事备考》。

册》[1]等，都是画院画家对当时西湖的精心写照。

赵佶与画院

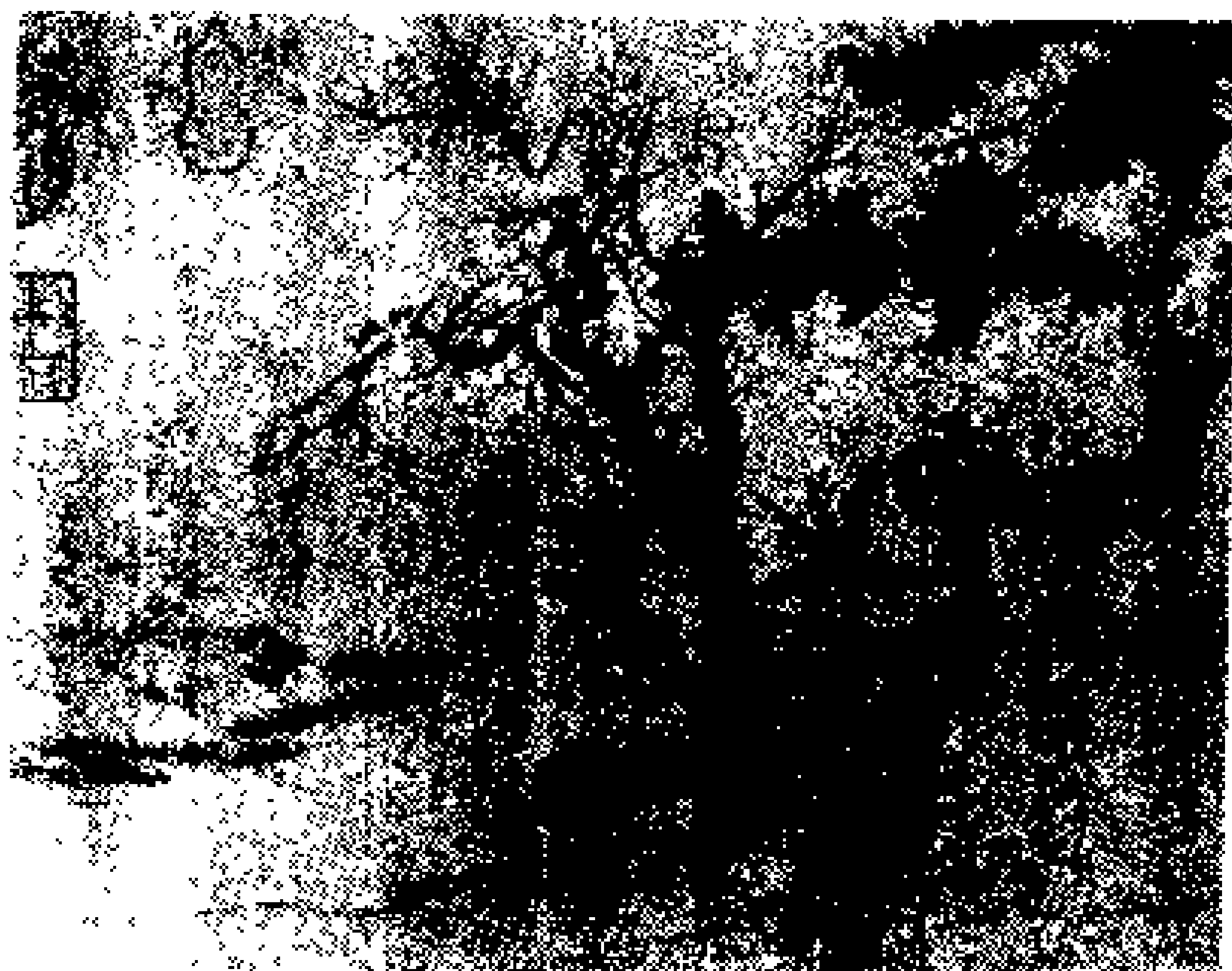
赵佶（1082—1135），宋代第八个皇帝。当他即位时，年只十八岁，但在绘画上，却已下过不少功夫了。蔡絛在《铁围山丛谈》中说他"嗜玩早已不凡，所事者，独笔砚丹青，图史射御而已"。在同书中，还记其与驸马都尉王诜（晋卿）、宗室赵大年（令穰）、以及黄庭坚、吴元瑜等亲近。这些人都是当时有成就的书画名手，对于赵佶的书画，当然有一定的影响。

赵佶即位之后，自崇宁至宣和的二十余年间，他对画院特别有兴趣，也特别重视。他任命米芾为书画学博士。整顿和健全画院的组织，订出各种制度，并提高画院画家的政治地位。当时画院除考试选拔人材外，推荐画家进画院的亦不少，如宋子房被荐为画学博士即是一例。制度方面，如大观元年（公元1107年）"将书画学置、学谕、学正、学录、学直各一名"（《宋会要稿》）。大观四年，将"画学生并入翰林图画局（院）"（《宋史·本纪·选举志》）。这都表明画院的规模扩大而且人力集中。此外，封建帝王的专权，也还表现在使用画家上，如花鸟画家戴琬，供奉内廷，因"恩宠特异"，所以求他画的人很多，事被徽宗赵佶得知，即"封其臂，不令私画"（《画史会要》）。

宣和中，尝筑五岳观、宝真宫，征集当时名士，使画障壁。他还亲自到画院指点绘画创作，邓椿《画继》"杂说"记之

① 叶肖岩，《图绘宝鉴》载："杭人，作人物小景类马远"，有云"宝祐间画院祗候"，所作《西湖十景图册》，绢本设色，界画楼阁，今在台湾。

甚详："徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一无所称，独顾壶中殿前柱廊拱眼斜枝月季花。问画者是谁？实少年新进。上喜赐绯，褒锡甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上。上曰：'月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。'"《画继》中又一则记之曰："宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，亟召画院众史令图之，各极其思，华彩烂然。但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：'未也'。众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对。则降旨曰：'孔雀升高，必先举左'，众史骇服。"这些记述，成为画史上的有趣故事，并反映了宋代花鸟画的



181 孔雀　宋　无　款



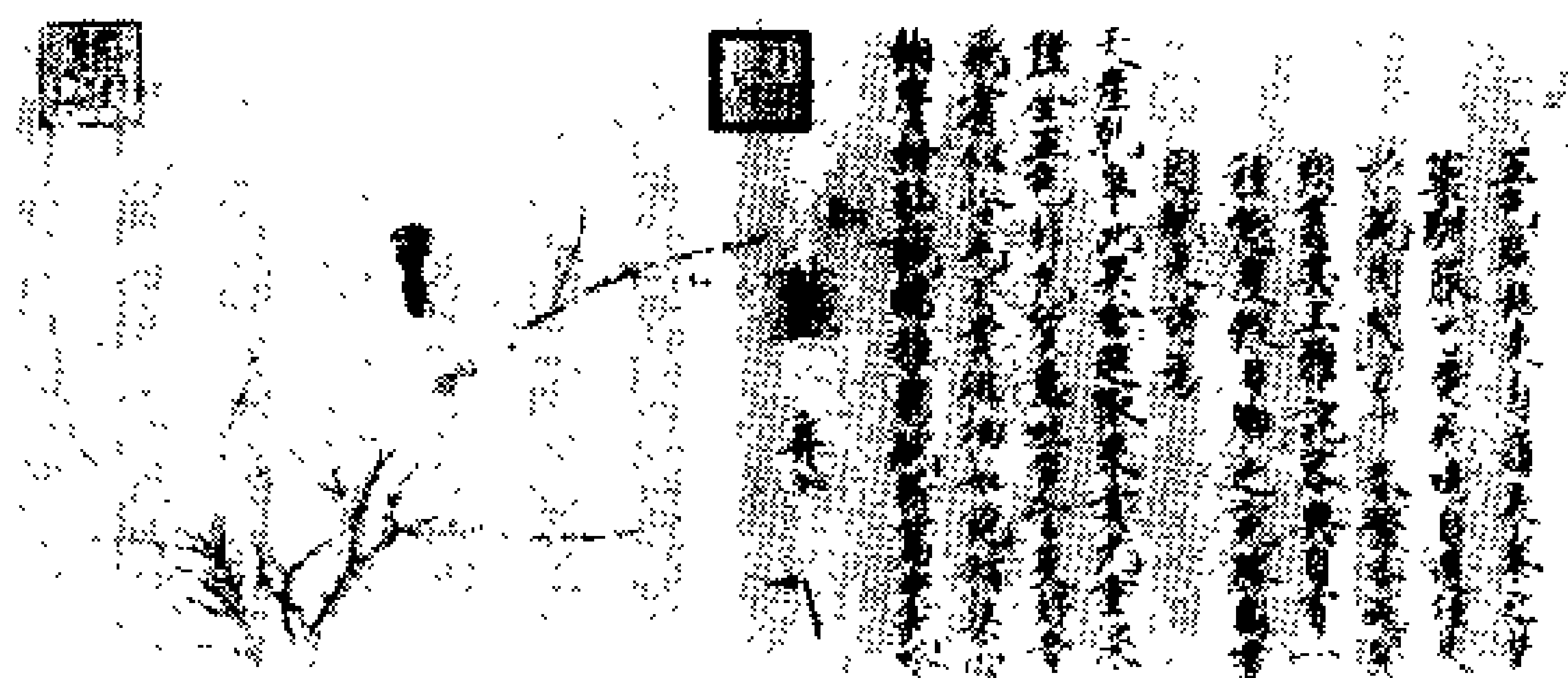
185　正午牡丹图　宋　无　款(传)



186 桃鸠图 宋 赵 佶

那种“画写物外形，要物形不改”的风尚。

宋徽宗在花鸟画方面的成就，是在北宋画院花鸟画有了高度发达的条件下获得的。赵佶同时学文学，喜填词，瘦金体的书法相当精巧。传为他所作的《池塘秋晚》、《柳鸦图》及《蜡梅山禽》、《五色鹦鹉图》、《桃鸠图》等，都可以看出他那“妙体众形”的功力。据说，赵佶的画上，即使有他的真押、真印，“往往仍是画院作品，道君（赵佶）不过加押加印而已”，所以有不少作品，虽见赵佶的款书，未必是他的手笔，只能称作“御题画”。他对当时不同的画风，能够兼收并蓄，所以他所画的作品，有时迥不相同。例如传他所画的《柳鸦图》与《五色鹦鹉图》，就是两种显然不同的作风。邓椿评其“兼备六法”。除花鸟画外，亦长人物画



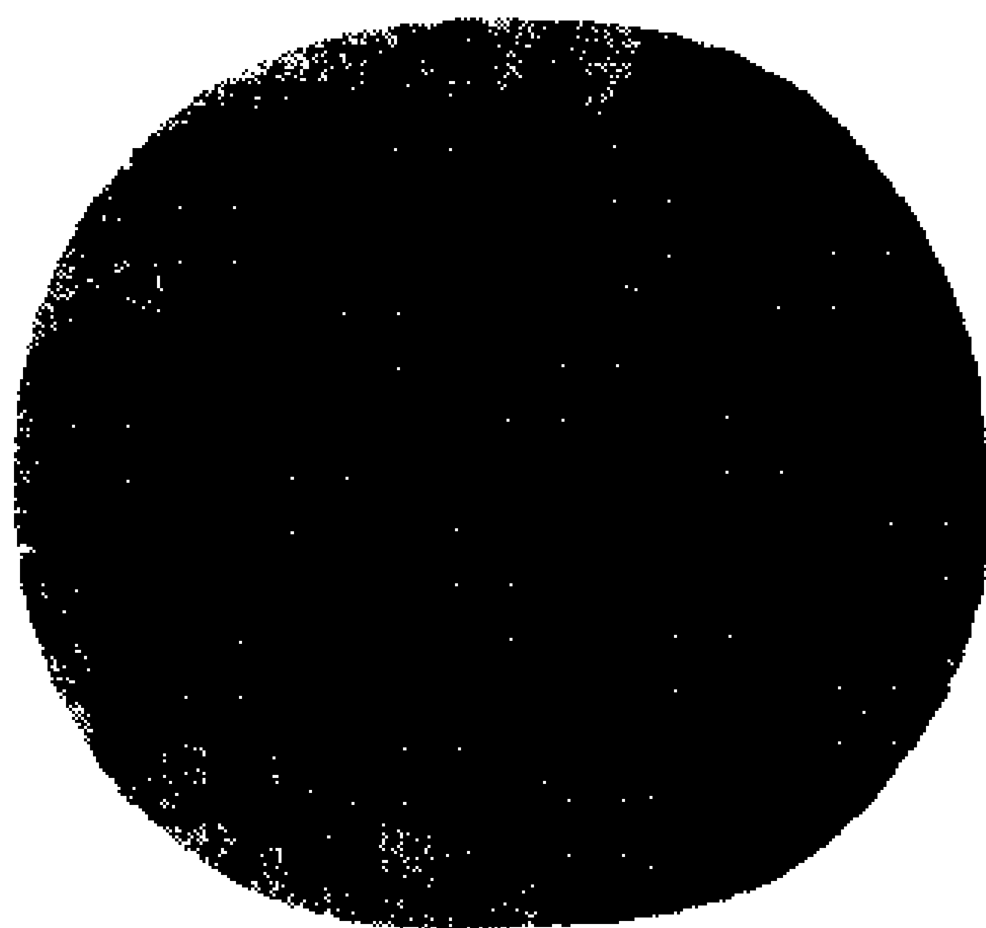
187 五色鹦鹉图 宋 赵 佶





188 听琴图 宋 赵 佶　　189 听琴图 宋 无 款

与山水画。所画《听琴图》及临唐张萱《虢国夫人游春图》与《捣练图》，可以看出他的深厚功力。《听琴图》，有人认为是"御题画"，并非他的手笔。画一人弹琴，两人端坐静听，与另一幅宋画无款的《听琴图》对照来看，可知画家对同一个题材的处理，只要别出心裁，可以从人物的形象、神态的刻划以至构图的处理等方面，做到完全不相同。在山水作品中，赵佶的《雪江归棹图》，不失对北宋诸家画法的巧取妙用。



190　水墨枇杷小鸟　　宋　赵　佶

赵佶在政治上，是一个昏庸无能的帝王，他对内贪暴，任用蔡京等"六贼"，为一己的享乐，竭力收括民间财物。当民族之间发生尖锐矛盾时，他是怯懦无能，宁愿屈膝求和。靖康二年（公元1127年），京师陷落，他与儿子钦宗赵桓都作了俘虏，于公元1135年病死在荒寒的"五国城"（今吉林北部）。

在绘画艺术上，由于有较强的表现能力，成为一个有相当造诣的画家。由于他居于帝王的特殊地位，有充足的条件可以了解当时整个画坛的风尚与艺术的成就，他他充分的欣赏并吸收传统绘画之长。尽管有他的局限性，但对当时绘画的发展，所起的作用还是较大的。

第四节　两宋的人物画

宋代人物画，多有发展，大画家如王霭、石恪、高元亨、句龙爽、李公麟、晁补之、苏汉臣、李嵩、梁楷及宋末龚开等，都自立新意，有所贡献。尤其是李公麟的白描画法，淡毫清墨，开一代人物画的新风格，贡献巨大。南宋梁楷作水墨简笔人物，也富有创新精神，为画史所重。

两宋人物画发达，题材范围比过去更加广阔，画仕女、圣

贤、僧道之外，画田家、渔户、山樵、村牧、行旅、婴戏及历史故事者甚多。以画山水或花鸟著名的作家，也创作了不少富有现实意义的人物画作品。

宋代随着农业生产的发达，工商业空前的发展。在工商业比较发达的城市里，当时都集中了无数小商人和手工业者，这就形成了广大的市民阶层。正因为农村小农经济有了发展，城镇市民阶层有了不断地扩大，便出现了一种既是反映农村或市民生活，又适应他们趣味的文艺，小说、诗歌、戏曲方面如此，绘画方面也这样。两宋出现的风俗画，反映了广泛的社会生活以及群众的爱好和兴趣。如燕文贵的《七夕夜市图》、叶仁遇的《淮阳春市图》、张择端的《清明上河图》、楼璹的《耕织图》、苏汉臣的《货郎图》、毛文昌的《村童入学图》、马远的《踏歌图》、刘松年的《耕织图》、李嵩的《服田图》，以及《耕获图》、《捕鱼图》、《村牧图》、《村医图》、《杂剧人物图》、《大傩图》等，都从多方面的题材与多种表现的形式来适应当时不断扩大的欣赏对象。这些作品，鲜明的反映社会生活中的复杂现状以及劳动人民英勇地与自然搏斗的场景。此外，如许道宁喜画"市井往来者"，从侧面反映了当时风俗画的流行。《墨庄漫录》载，相传许道宁在长安时，凡在街巷见到相貌怪异或丑陋者，必图其小像挂于酒肆茶馆中。有一次，一位被画者招到众人取笑，非常恼怒，竟殴打了许道宁。

有的作品，如李嵩画宋江等三十六像，则是直接对反抗统治阶级的英雄人物作出了赞美。宋代历史的另一特点，即民族矛盾不断加剧。在民族战争的大灾难中，广大人民和有民族气节的士大夫们，竭力反对屈膝求和的统治集团。在反抗侵略的战争中，广大的爱国人民和士大夫，表现出具有强

烈的爱国热情。这个时期的文学艺术中，出现了不少的爱国诗篇，爱国的图画。李唐画《伯夷叔齐采薇图》、刘松年画《中兴四将》，都抒发了民族感情，其他如李公麟画《免胄图》、陈居中画《文姬归汉》及无款的《望贤迎驾图》等，都与当时的民族斗争有一定联系。

另一方面，宋代统治阶级的一部分当权者，在取得一点苟安的日子里，不放过任何机会，追求生活上的享乐。所以"粉饰太平"，成为宋室的一个重要措施。不少人物画，就为此作出了配合。也就在这些人物画中，有的作品，有意或无意地揭露了他们贪求苟安生活的一面，如画"华灯侍宴"、"春游"及"宫戏"一类的图画。邓椿在《画继》"杂说"里记画院界作中有一幅画，说得更是具体："画一殿廊，金碧熀耀，朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状，如鸭脚、荔枝、胡桃，榧，栗，榛，芡之属，一一可辨"。有的作品，甚至专图调情之类的低级题材。



191　折槛图　　宋　无　款

宋代人物画比前一时期有所提高，它不仅在形象结构上的进步，还在于对人物内心刻划的深化

上。郭若虚在《图画见闻志》中提出，"今之画者，但贵其姱丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也"。可见停留于外表表现的作品，已受到了批评。宋画无款《联吟图》、《花石仕女图》、《梧荫清暇图》、《秋堂群鸡鸣图》、《折槛图》以及《骑士猎归图》等，都着



192 骑士猎归图 宋 无 款

重画中主要人物性格特征的表达，即所谓"写心唯难"。《折槛图》中对朱云秉性倔强的描绘，不是停留在动作上，尤其注重"须眉神色微妙变化"的表现。《骑士猎归图》，画一人一马。马因猎归，显出倦态，垂着头在喘粗气，而骑士则还聚精会神的检查着他的羽箭。这种用对比手法的表现以及对人物那种表情的描写，确是达到了用笔骨梗而又"极妙参神"的境地，可以代表宋代人物画的水平。

下面，拟就杰出人物画家的介绍，对人物画在宋代的成就作进一步说明。

李公麟

李公麟（1049—1106），字伯时。安徽舒城人。宁熙二年（公元1069年）举进士。曾历任南康长垣尉、泗洲录事参军、御史检法至朝奉郎。元符三年（1100年）隐居龙眠山，自称龙

眠山人。在这三十年的期间，是他的绘画逐渐获得成熟的阶段，也是他在艺术上最为活跃的时期。

他与推行新法的王安石为友，曾为其作《王荆公骑驴图》，王安石也作诗赞美过他的绘画。同时，李公麟与苏轼也是朋友。

李公麟在京师时，曾在驸马都尉王诜家作客，并画《西园雅集图》。王诜本人是个画家，苏轼、米芾、黄庭坚、蔡天启、张文潜、刘巨济等，都是王府的座上客。《西园雅集图》[1]画的就是他们"雅集"时作诗、绘画、谈禅、论道的种种活动。自南宋以至元、明、清，"西园雅集"这个题材，成为士大夫乐于创作的传统题材。李公麟的这幅《西园雅集图》，转辗流传、几经临摹，也成为历史上有名的佳构。



193 临韦偃牧放图（部分） 宋 李公麟

李公麟是宋代杰出的人物画家。工诗能文，又是一个较有水平的考古家，他对古文学、古器物有相当研究。他的父亲虚一，曾官大理寺丞，藏有"法书名画"。他在少

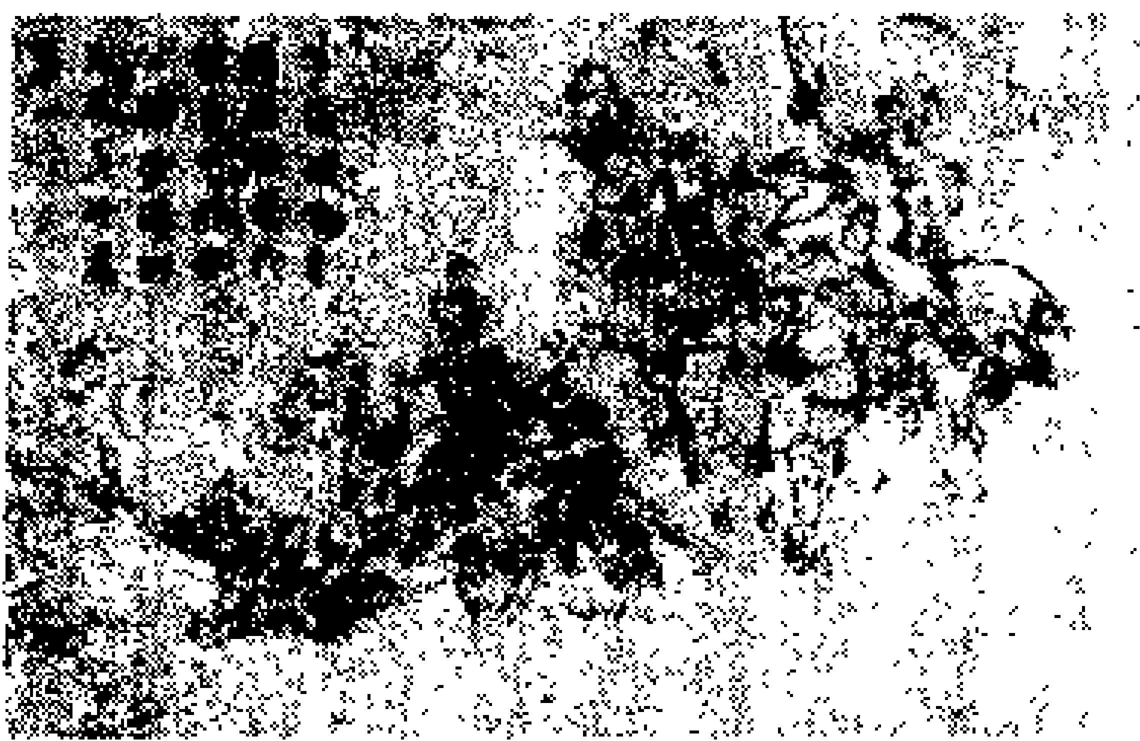
---

① 董其昌《容台集》："昔李伯时（公麟）《西园雅集图》有两本，一作于元丰间王晋卿（诜）都尉之第；一作于元祐初安定郡王赵德麟之邸。余从长安买得团扇，上有米襄阳（芾）细楷极精，但不知何本。"

时，"即悟古人用笔意"，曾临摹过前代如顾恺之、阎立本、李昭道、吴道子、王维、韩幹等画迹。现存故宫的《牧放图》，就是他精心临摹唐代韦偃的作品。

李公麟作画，重视绘画创作对生活实际的认真观察，不是一味蹈习古法。他画人物，区分出人物的不同身份、不同地域、种族的特征，使人一望，即能辨其为"廊庙、馆阁、山林、草野、闾阎、臧获、台舆、皂隶"，"非世俗画工混为一律，贵贱、妍丑，止以肥红瘦黑之分"①。至于画马，也能分别出不同品种的形状特征。在艺术上，充分显露出高度的概括能力与独特的创造性。他也善画山水，间有花鸟、杂画之作。

李公麟所处的北宋时代，正是社会矛盾日益加深的时期。当时的这些矛盾，决不是几个人想要解决即能解决。他画《免胄图》，固然取历史题材，但是对北宋酝酿的民族矛盾，寄以希望。可是他的希望落空了。又有一件作品，在《宣和画谱》的著述中，说他"深得杜甫作诗体制而移于画"，其中举出他



194　免胄图（部分）
宋　李公麟

① 见《宣和画谱》



195　五马图之一（局部）
宋　李公麟

画杜甫的《缚鸡行》，说是所画，乃在于"注目寒江依山阁"。因为社会的矛盾，犹如"鸡虫得失无了时"。诗人感觉到，画家也感觉到。画家则是形象地表现了当时感觉到了的人的无可奈何。凭着李公麟的那样思想境界，他只能把画中的人物作出凭倚山阁，注目寒江的茫然神态。

李公麟的画法，受顾恺之的影响较大，同时又师法于吴道子。他最著称的画法是一种"扫去粉黛，淡毫轻墨"的"白描"，它的效果是"不施丹青而光彩动人"。"白描"画法是一种需要高度简洁又要效果明快的表现手法。它依靠曲直、粗细、刚柔、轻重而富有韵律变化的线条，达到对复杂的形状与特性的概括。他所画的人物，往往只凭几条起伏而有韵律感的墨线来完成。现存李公麟的《五马图》、《九歌图》



196　维摩诘图
宋　李公麟

及传其所作的《维摩诘图》，正是这位大家在白描表现上的巨大成就。《五马图》在用笔上的转折，《九歌图》在线描上的飘举以及在衣褶上的顿挫变化，都见出他的风骨特立。苏轼赞许他"胸中有千驷，不惟画肉兼画骨"（《东坡全集》）。他的这种画法，对后世产生极大的影响。南宋的贾师古，元代的赵孟頫，他们的"白描"，皆"出于李龙眠"。张渥也"师法于伯时"，并一再临摹他的《九歌图》。至明、清如仇英、丁云鹏、陈老莲、萧云从等，无不祖述他的白描画法。

原来，白描只作起稿之用。《历代名画记》记吴道子"每画，落笔便去，多使翟琰与张藏布色"。所谓"落笔便去"的都是以白描起的稿，如果不再"布色"，即成"白画"。在唐代的西安慈恩寺、龙兴观，便有郑虔、毕宏、王维、董谔的"白画"。但在那时，这种只用墨笔勾线的"白画"，没有作为正式的创作，只因作画者名望大，加以白描功力深，既在事后未"布色"，有些寺僧与画工为尊重原作，就让它故意留着。杜甫《观薛稷少保书画壁》，也曾提到薛画的《西方变》"惨淡壁飞动，到今色未填"，诗人承认他画得生动，总不免有"色未填"的惋惜感觉。北宋李公麟的白描出来后，"白画"在画史上就明确的成为一格。一个画家的功力与创造，只要有一点在艺术上站得住，并经得起历史考验而流传下来，这便是贡献。

一个画家的成就，不是易得的，他必须勤学苦练。李公麟一生，作画无一日间断，甚至"有病不休"。元符三年，他的右手得风湿症，养病期间，一边呻吟，一边用左手在被上比划着落笔之势，家人劝其休息，李回答："余习未除，不觉

至此。"正是由于李公麟对艺术创作有坚韧不懈的精神，所以取得了他在绘画上的如此成就。

苏汉臣

苏汉臣（生卒未详），开封人。北宋宣和间的画图待诏，南渡后为承信郎。专长人物画，尤善描绘儿童生活。

苏汉臣为刘宗古弟子，宗古专人物，所画纤细，是一种轻描淡写的风格。汉臣受其影响，画仕女，亦有不作"施朱傅粉"者。宋人画儿童题材，北宋初就已流行。如刘宗道画《照盆儿童图》，颇得时人喜好。苏汉臣专精并熟悉于画这种题材，使画风更为畅开。他的《二童赛枣图》、《萱草婴儿》、《婴儿斗蟋蟀》、《婴儿戏浴》、《秋庭戏婴》等，都是儿童生活的描绘。现存的《货郎图》，传为他所作，笔法严谨，构思极巧，既刻划了天真活泼的儿童形象，也反映了当时的社会风尚。在宋代，货郎是受人喜欢的流动小商贩，能说会道，常常传播各地新闻。穿戴特别，头插商标，往来城镇村落，售卖"药头"、"花纸"、零



197　货郎图　　宋　苏汉臣

碎家用品及儿童玩具等。这在古代小说，戏曲中，屡有所见。宋代画家，喜欢把货郎与儿童自然地联系在一起，更富有它的现实意义。类似这样的儿童画，尚有不少作品被保留下来。李嵩的《货郎图》，即是其中的一幅。



198 百子嬉春图 宋 无 款

关于描绘儿童生活的作品，除《货郎图》现存外，尚有无款的《百子嬉春》、《春景嬉婴》、《牧放图》、《扑枣图》、《戏鸟图》等，都从各个不同的角度，生动地描绘了孩子们的日常生活与他们的心里活动，成为当时一种较为别致的专门画题。苏汉臣正是这种专题画的代表者。

苏汉臣还画有《五花爨弄图》(旧标《五瑞图》，石渠宝笈三编著录)，画五个演戏的脚色。宋人演剧戴假面，至元剧则更多。《太和正音谱》十二科本有所谓"神头鬼面"者即称此。画极生动，人物动作多变化，皆得相互照应。绢本、设色，一笔不苟，令人耐看。

李 嵩

李嵩（生卒未详），钱塘（杭州）人，木工出身。少年

时，画家李从训[1]爱其才，收为义子。后历任光宗、宁宗、理宗三朝画院待诏。专长人物画，也善山水和花鸟。



199 五花騾斥图 宋 苏汉臣

李嵩创作了不少具有重大历史意义的作品。周密在《癸辛杂识续集》中，提及龚开作宋江三十六赞，并有序曰："宋江事，见于街谈巷语，不足采著，虽有高如李嵩辈传写，士大夫亦不见黜。[2]"可知李嵩画过宋江三十六英雄像。他也画过农家生活的《服田图》，这幅画的最后两段，明显地反映出剥削阶级与劳动人民的阶级对立，特别是末段，画出农民被迫向官府、地主交了租税后，家中"索饭儿

---

① 李从训，徽宗赵佶时画院待诏，南渡后复原职。他的画，章法与设色特具精妙。其子李章、李珏继承其画法。李章的《太平春色图》今犹存。李珏于淳熙间画院待诏。

② 此据浙江文澜阁"四库本"(原钞)原文，此外如"津逮秘本"、"绘事备考"、"杭州府志本"引文皆如此。"高如"二字，有人拟画家名，即高如与李嵩。有人拟"李嵩之字"也有人以为"如"字为"手"字的衍文．或"高"下脱"手"字。又本世纪二十年代，胡适考证《水浒》时，以李嵩辈之"传写"作"传写故事"解．

叫怒”的哭闹情景①。这样的作品，接触到阶级社会中的生活本质，比之同时代的一般风俗画，具有它的进步意义。我们可以把佚名的《丰收图》和《耕获图》（旧题杨威作）作为比较。《丰收图》描写地主及其奴仆在监督农民把田边的稻谷搬到地主的粮仓中去，固然这也写出阶级社会中的剥削现象，但是在这幅画中透露，作者把这种剥削现象是作为“合理”来描写的。作者把地主的形象画得非常“善良”和“亲热”，把农民被迫劳动画成了“乐意”和“轻快”。所以这些作品，虽然都产生于同一时期，但由于作者对现实生活所抱的态度不同，其所描写，必然产生不同的艺术效果



200　扑枣图　　宋　无　款

张宁在《方洲集》中记述李嵩画有《观潮图》。这是一幅山水画，但在这幅画中，与一般观潮图不同，这幅画不作贵族

① 图中末段题诗，旧作宋高宗题，非是，明人对此有考证，可参看汪砢玉《珊瑚网》。



201　货郎图(部分)　　宋　李　嵩

"倾宫出观"的"太平乐事"，却是画"空垣虚榭，烟树凄迷"，令读者看后竟会想起杜甫所写的"江头宫殿锁千门，细柳新蒲为谁绿"的那种境界来。对于这位出身于木工的画院待诏，虽然还没有较多的材料能充分地说明他的创作思想与创作活动，但把他的这些作品联系起来，多少可以看出他对社会现实的态度。又传李嵩画有《骷髅幻戏图》，这是一幅有关庄子"齐生死"观的寓意作品。但就图中画有骷髅及人体骨骼来看，



202　骷髅幻戏图(局部、一幅)　宋　李　嵩(传)

可知宋代人物画家对于人体解剖还是有一定了解的。

梁 楷

梁楷(生卒未详)，其先东平人，南渡后流寓钱塘。宁宗嘉泰间(公元1201年——公元1202年)画院待诏。相传宁宗赵扩赐给他金带，他不受，挂于院内。他与妙峰、化石间、智愚等和尚往来甚密，是一个参禅的宫廷画家。画人物，初师贾师古，"描写飘逸，青过于蓝"。贾师古，汴梁人，绍兴间画



203　六祖伐竹　　宋　梁　楷



204　泼墨仙人　　宋　梁　楷

院祗候。师法李公麟，是南宋善白描的人物画家。梁楷受其影响，一度也专心摹写李公麟"细笔画"。

梁楷秉性疏野，常以饮酒自乐，不拘小节，被称为"梁风子"。中年后，变细笔白描为水墨逸笔，自成一格。今传他的《六祖图》、《太白行吟图》，更是一种简练豪放的作风。他的这种线描表现，属于"减笔"的画风，与晁补之（无咎）人物画的画法，可能有一定的联系。他画的《泼墨仙人》，又是一种表现，这是运用粗阔的笔势与有浓淡的水墨所作的写意画。他在人物画的艺术手法上，是一种大胆的变格。这种用于人物画的泼墨画法，是梁楷在绘画上的重大贡献。

龚 开

龚开（1222——约1304），字圣与（予），号翠岩，江苏淮阴人，曾在景定间任两淮制置司监。入元不仕。周密《癸辛杂志》说他一度生活穷困，以至"立则沮洳，坐无几席"。他是诗、文、书、画都擅长的画家。夏文彦以为他的山水师二米（米芾、米友仁）、人马师曹霸，是一种描法甚粗的作风。

龚开临写过吴道子的《送子天王图》，也画过《唐太宗天



205　中山出游图（部分）　宋　龚　开

闲十骥》、《江村宿雨》、《孟浩然诗意图》等，并喜欢画墨鬼，以画钟馗负盛名。他曾作《钟馗移居》、《钟馗嫁妹》和《中山出游》等图，对他的创作，有“怪怪奇奇，自出一家”[1]之说。他所画《中山出游图》（入元之后的晚年作品）写钟馗坐肩舆出游，作顾盼状，元代评者以为不可“以清玩目之”。

龚开曾写宋江等像。入元画了带有讽刺意味的《高马小儿图》。这个处于宋末乱世，入元不出仕的画家，说他“胸中磊磊落落”、“多有抱负”，不无根据。宋末的画家中，他如赵孟坚、郑所南等，都具有类似的政治态度。

风俗画与历史画

两宋的人物画，除上述外，现存的画迹中，更有不少可贵的作品。张择端的《清明上河图》、王居正的《纺车图》、李



206　牧放图　　宋　无　款

① 夏文彦《图绘宝鉴》。



207　春游晚归图（部分）　　宋　无　款

唐的《伯夷叔齐采薇图》、陈居中的《文姬归汉图》以及佚名的作品如《耕织图》、《村医图》、《牧放图》、《捕鱼图》、《春游晚归图》、《竹林清话图》、《岁朝图》、《观灯图》、《文会图》、《听琴图》、《迎



208　捕鱼图　　宋　无　款



209　华灯侍宴图　　宋　马　远



210 村医图（部分） 宋 无款



211 岁朝图 宋 李嵩



212 岁朝图 宋 无款

銮图》① 、《望贤迎驾图》、《却坐图》、《折槛图》等，都可以表两宋代人物画的成就。

《清明上河图》

张择端画的《清明上河图》，绢本、设色。纵24.8厘米，横528厘米。通过市俗生活的细致描写，生动地揭示了北宋汴梁（开封）承平时期的繁荣景象，它不是一般表面的热闹场面的记录，而是以各个阶层的人物的各种活动为中心，深刻地把这一历史时期的社会动态和人民的生活状况展示出来。在这幅画中，有仕、农、商、医、卜、僧、道、胥吏、妇女、篙师、缆夫及驴、马、牛、骆驼等。图中的情节，有赶集、有买卖、有闲逛、有饮酒、有聚谈、有推舟、拉车、有乘轿、骑马等；图中有大街小巷，百肆杂陈，有河港池沼，船只往来，又有官府第宅，也有茅篷村舍。正如市民文学一样的丰富，非常有意思的对这个时期的社会生活，



213 杂剧人物
宋 无 款

① 《迎銮图》。《石渠宝笈》续编标李公麟画《李密迎秦王图》，现为为上海博物馆收藏，改名为《宋人画人物故事》。徐邦达据作品内容，认为"迎銮图"。

作了高度的艺术概括。

图中描写的，与记载汴梁的有关文献相合，如虹桥的位置、形式。又细节如“孙羊店”、“脚店”等，与《东京梦华录》所说的什么“曹婆婆肉饼”、“唐家酒店”，又什么“正店七十二户……其余皆谓之脚店”等等，无有不符。《东京梦华录》中所记述的街巷、酒楼、饮食果子，以及“天晓诸人入市》、“诸色杂卖”等，其中有些描写，正象给这幅画作文字的说明。

这幅画在艺术处理上，无论对人物的造型，街巷、



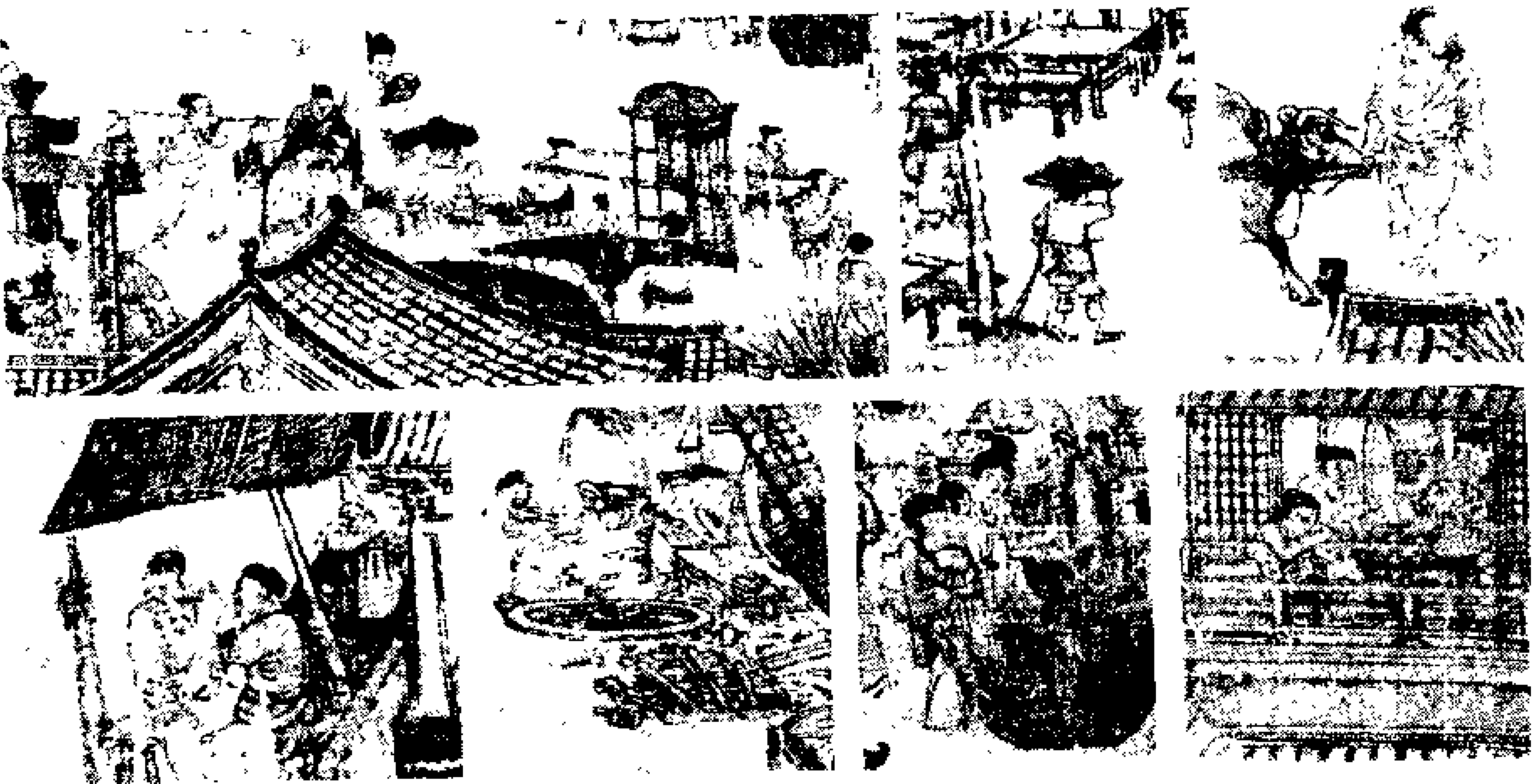
214 耕织图　宋 无 款



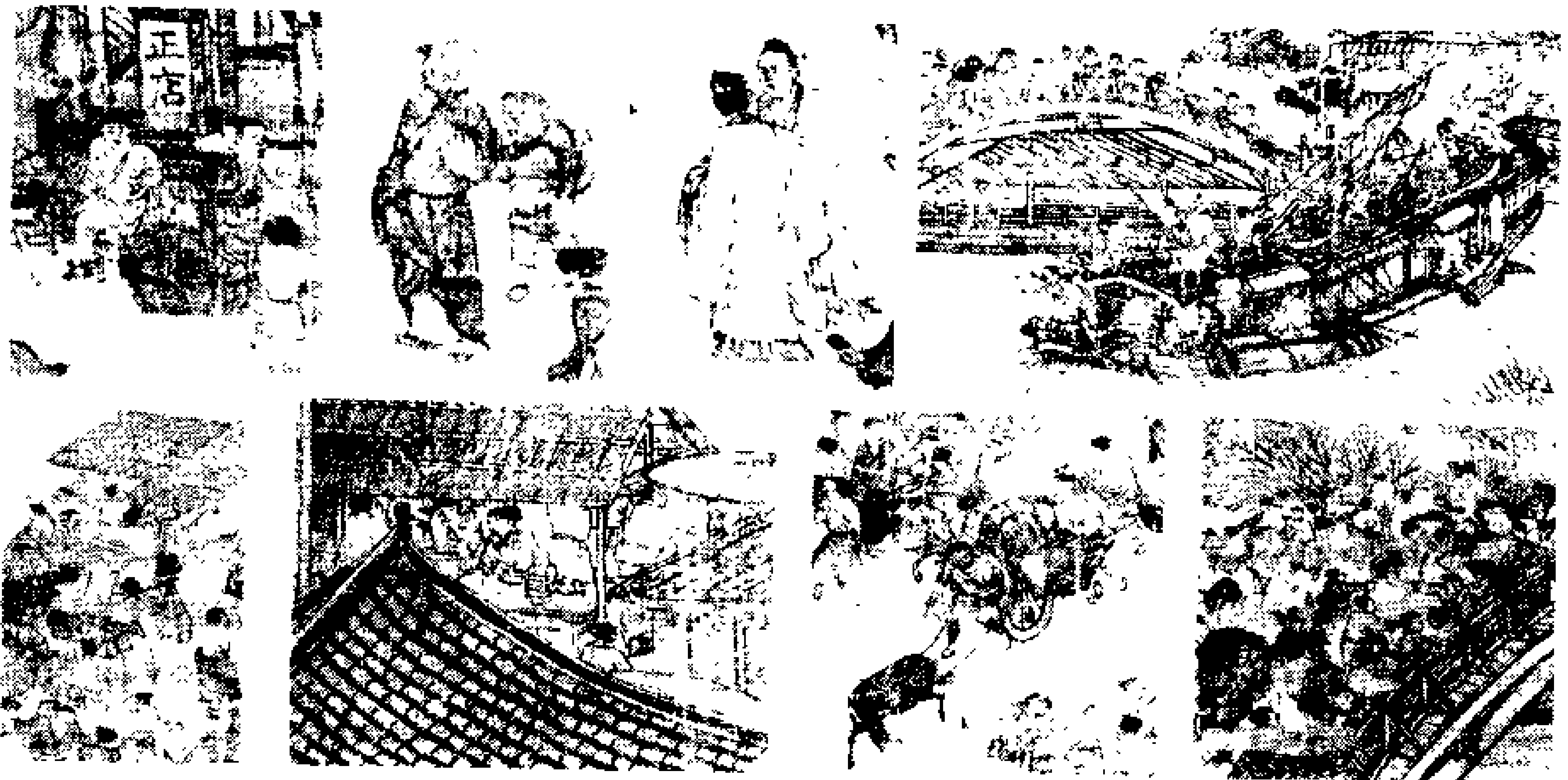
215 水殿春游图（局部）宋 无 款



216 清明上河图 宋 张择端



217 清明上河图(局部之一) 宋 张择端



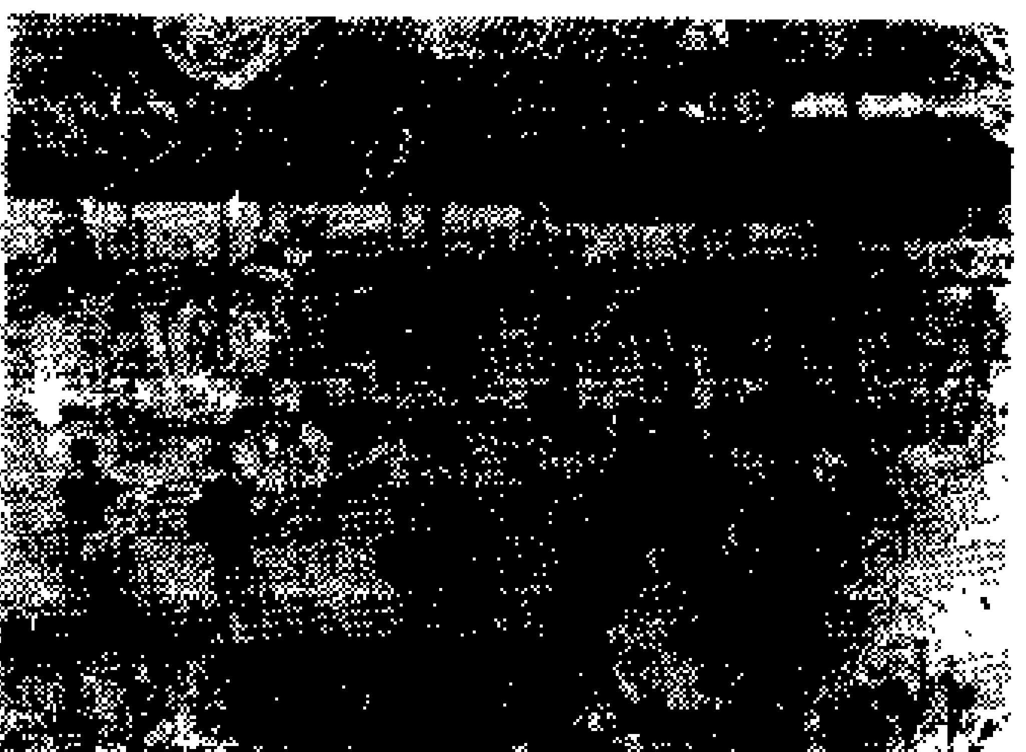
217 清明上河图(局部之二) 宋 张择端





218　清明易简图（部分、二幅）　宋　张择端（旧题）





219　清明上河图（部分、二幅）　宋　张择端（旧题）





220　清明上河图（部分、二幅）　仇　英摹本(传)



221　清明上河图（部分）仇　英临本(旧题)

222　清明上河图（部分）清　沈　源摹本



车辆、楼屋以及桥梁、货船的布置，都得笔墨章法的巧妙。

《清明上河图》在当时及其以后，都有很大影响，并博得了各阶层观者的喜爱。宋代之后，历代出现了不少摹本或类似这样的作品。元代有赵雍本，明人有仇英、赵浙、夏芷本，至清代，摹本更多，有戴洪、孙祐、陈权、金昆、程志道合作本，其他尚有刘九德、沈源、谢遂、罗福旼、许希烈诸本。有的在国内，有的在日本，尚有在纽约、伦敦等地。有一本署张择端《清明易简图》，绢本、设色，纵38厘米，横673.4厘米，比《清明上河图》稍高、稍长，描绘汴梁(开封)清明时节，游人云集并舟车市廛之盛。元苏舜举作赋云："……百家技艺向春售，千里农商喧日昼，卷舒熟视若有声，静听只如空宇宙，村墟都市遥相通，碧瓦朱甍一望中……依稀收尽人间事、郭薛张吴有几家……"读此，可知所画概略。此图在台湾。

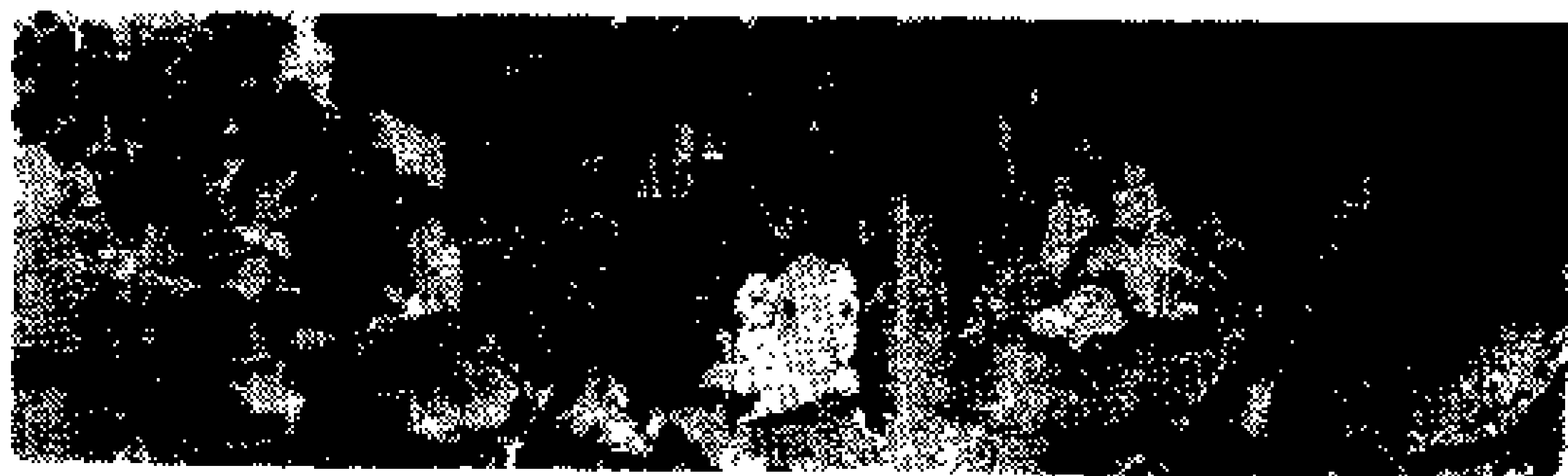


223　清明上河图(部分)　　清　院　本

《清明上河图》作者张择端(生卒未详)，字正道（一作文友)，东武(山东)人，幼读书游学于汴京，入翰林。据张著题跋，"后习绘画"，工于界画。擅长画城郭、街市、舟车，尚画有《西湖争标图》，描绘端午节龙舟比赛的热闹场面。

《伯夷、叔齐采薇图》

传为李唐的《伯夷、叔齐采薇图》，画殷贵族伯夷、叔齐



224　采薇图　　宋　李　唐

不食周粟，避至首阳山采野菜薇蕨充饥，终于饿死的事情。伯夷、叔齐是殷时诸侯孤竹君的儿子，在周武王(姬发)要发兵伐纣时，他俩曾叩马谏阻，但未被武王采纳。及周灭殷纣之后，其他诸侯都尊周为王，独伯夷、叔齐以此为耻，隐居首阳山，表示"义不食周粟"。从历史的发展来看，周武王灭殷纣是推进社会的一种革命行动，伯夷、叔齐采取"采薇"的行动来反抗，是与社会发展相违抗的。但在这幅画中，作者无非通过对伯夷、叔齐这两个历史人物的歌颂，来表示对不与金人妥协者的崇敬，并讽刺那些在异族面前投降而做了官的人。这幅画的用意，与李清照《绝句》中的"至今思项羽，不肯过江东"是相同的。

当时实际的情况是存在的，宋室的降官不少。画家做降官的也有，如王竞(? —1164)，字无竞。《图绘宝鉴》记其"善大字，作墨竹亦古怪"。原是北宋宣和时的主簿，降金后，官至金室礼部尚书。类似这样的人物，必成为李唐讽刺之列。在宋代民族矛盾尖锐的时期，李唐的这种创作，是具有一定历史意义的。

处在民族矛盾极其尖锐的宋代，不仅李唐在历史画上作出了反映，有些甚至作为歌颂宋室"中兴"的作品，也具体的



225 痛殴王副使（《中兴祯应图》部分） 宋 萧照（传）

反映了人民群众的抗金思想与行动。传为萧照（李唐流派）画的《中兴祯应图》①，其中第六段写赵构出使金国，王云为副使，行至磁州，群众奋起阻拦议和，并举棒痛殴王云。当然，这册画的立意，原为赵构歌功颂德，但是，就在这样的主题下，也无可否认的反映了群众在民族斗争中勇敢地采取了正义的行动。

这个时期，作为风俗画的其他作品，有如《荣西禅师归朝宋人送别书画之幅》②，描绘南宋文人欢送日本高僧归国。并有长题，充分地表达了八百年前中日友好往来的情谊。

还有祁序的《江山放牧图》，就形式而言，似乎是山水画，但就内容而言，这也是一种风俗画，因为这样的作品，不但给观者看到了当时的自然景色，而留给观者的深刻印象是当

① 《中兴祯应图》，分十二段，或许是一种"进御本"。这种图画，相传有好多种，有题为萧照、李嵩合作的，有题为刘松年画的。总之，所谓"高宗中兴"，侈言瑞应，所画非一人，所画非一本。

② 此画为日本鸟尾氏旧藏并标题。

时农村的面貌。类似这样的作品，还有《盘车图》、《踏歌图》、《巴船出峡图》等，见于现存的并非少数。

第五节　两宋的山水画

山水画至宋代，兴旺的景象，为前所未有。它向多方面发展，表现形式与表现方法也更加多样。传五代荆浩所提出的“远取其势，近取其质”① 的创作方法，已能充分掌握并运用。沈括提到的“以大观小”②，更道出了中国山水画在观察自然与表现自然所具有的一种特殊方法。



226　秋林放牧图
宋　无　款

两宋山水画的题材内容，逐渐扩大。它不只是探索山川自然的奥秘，多数作品与当时的社会生活如行旅、游乐、寻幽、探险、山居、访道以及渔、樵、耕、读等活动紧密地结合起来，虽然着重于山川自然的描绘，却能反映当时社会的某种面貌。

宋代山水画的丰富与它的

① 见《山水节要》，传五代荆浩所撰。北宋郭熙的《山水训》也提到："远望之以取其势，近看之以取其质。"

② 见沈括《梦溪笔谈》论李成画法一节中。

深刻性，在于画家的师法造化，熟悉山川自然的特性。杰出的画家，不但师法造化，而且进一步把人的生活感受与自然变化结合起来，它的原因是多方面的。

一是出于爱国的思想感情，即所谓"好国土之一草一木，一山一水"。对山川自然在不同区域、不同气候季节变化中的景色，给予尽情的赞美。有认为东南之山多奇秀，西北之山多浑厚，有以为嵩山多好溪，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰。天台、武夷、匡庐、雁荡、岷山、峨眉、三峡、王屋、天坛、林虑、武当皆天下名镇，天地宝藏所出。因而含毫运思，"一一写其真，一一写其神"，这是山水画之所以兴起的一个重要原因。两宋的山水画，它的取材比过去更广阔，表现更丰富。画北国，画江南，各得强烈不同的风貌，画"晓岚"、"晚翠"，画"寒林"、"夏山"、"幽谷"，各得不同的情调与变化。更有



227　牧归图　　宋　无　款



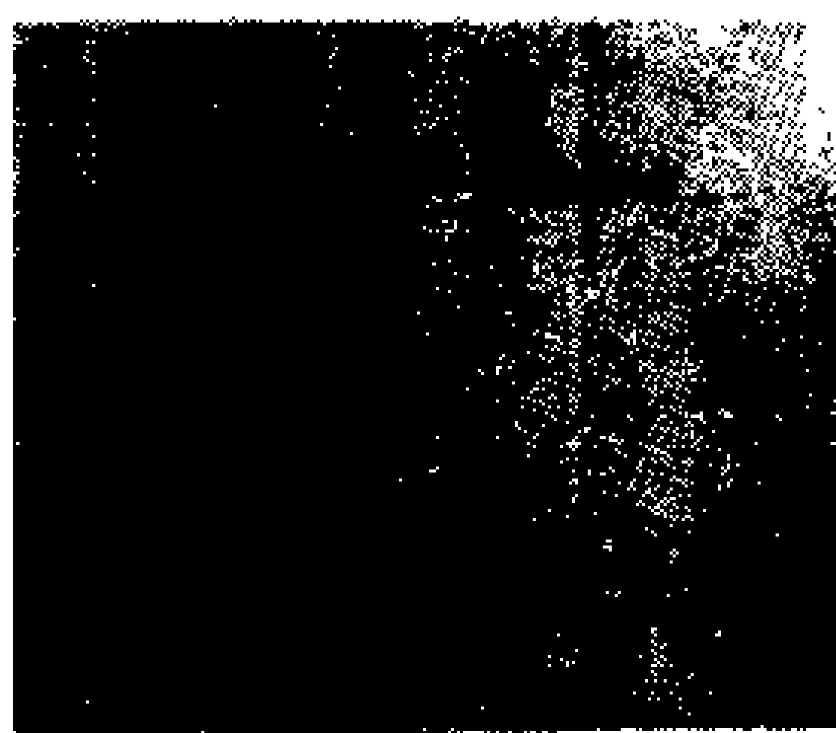
228　水村烟霭　　宋　无　款



229　盘车图(局部)
宋　无　款

画"斜风细雨"、"水天一色"、"方壑争流"、"疏林夕照"、"秋山萧寺"、"渔村小雪"、"山店风帘"或画"秋林放犊"、"柳溪牧归"、"巴船出峡"、"寒江独钓"、"山道盘车"、"仕女游春"、"雅士寻幽"以至写古人诗意，种种内容，不仅表达出自然界的千态万状与无穷变化，优秀的、具有时代性的作品，都结合社会的现实生活，表达了人与自然的关系，以及不同阶级、不同阶层的人的不同处境与生活动态。所有这一些，都是宋代山水画在历史上所空前的，也是宋代山水画之所以在画史上占重要地位的重要原因。元人的所谓"唐画山水，至宋始备"①，是有一定道理的。

二是借物抒情，即是通过山水画来表示自己的政治观点与审美情操，尤其在南唐之时，民族之间的斗争十分尖锐，人民受到了民族压迫的极大痛苦，激起了爱国画家的愤慨。当时所画的



230　长桥卧波图(局部)
宋　无　款

① 见汤垕《画鉴》。

"剩水残山"或是"长江万里"，多少寓有"不堪风雨过江南"之意。即使写"好山好水看不尽"，也不免带有"天晚正愁余"的伤感。当然也有一些作品，描绘出雄伟的山川，表达了开阔的心胸。

三是寄以山林隐逸的要求。有的画家，以泉石啸傲为常乐，渔樵野叟为常友，甚至要以太古之山为常适。中国山水画的发展，从六朝顾恺之、宗炳的论画中可知，他们不但受儒家的教养，而且接受道、佛思想的薰染。他们的美学观点，往往溶合儒、佛、道为一炉。在山水画的创作中，更多的渗透着道教出世的无为思想。到了宋代，这种反映已很明显。刘学箕在《方是闲居士小稿》中说："古之所谓画士，皆一时名胜，涵泳经史，见识高明，襟度洒落，望之飘然，知其有蓬莱道山之丰俊，故其发为豪墨，意象萧爽，使人宝玩不置。"郭熙在《林泉高致》中也提到"君子之所以爱夫山水者"，其旨之一，即在于避尘嚣而亲渔樵隐逸。他们之中，进则为仕，退则为隐士。如李成，据邓椿《画继》"杂说"云：他本是"多才足学之士"，而且"少有大志"，就因为"屡举不第，竟无所成"，所以"放意为画"，于是"作寒林多在岩穴中"。他们之中，即使在朝，或摆脱不了官场或其他的社会活动，也常以游山玩水，或以画山描水来标榜"清高"。并借此以"自遣"、"自娱"。

正因为山水画在发展中有这样几个方面的原因，就使得山水画家十分注重深入山水，师法造化。他们提出，"欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看"[1]，就是根据上述的种种要求而来的。尽管各人的创作意图不同，而要

---

① 郭熙《林泉高致·山水训》。

表现的对象则一。因此，在两宋山水画的用笔、用墨、用色上，出现"淡墨轻岚"、"米点落茄"、"青绿巧整"、"水墨苍劲"以及"溶金碧与水墨于一炉"等多种画法，自非偶然。

两宋的山水画家，仅据《图画见闻志》、《宣和画谱》、《画继》及《图绘宝鉴》所载统计，有李成、范宽、郭熙、李唐、赵伯驹、马远等一百八十余人。而所流传的画迹，仅宣和时皇室收藏的北宋山水画而言，计有《晴江列岫》、《海山图》、《千里江山图》、《屏山小景》、《山阴高会图》、《滕王阁图》等七百三十余件。虽然这是部分画家与部分作品的数据，不足以全面的概观，但就此作深入的衡量，亦可说明两宋是山水画发展的成熟时期。

北宋的山水画

宋代山水，北宋和南宋，各有特点。如北宋多大水大山的全景图，南宋常有山明水秀的一角之图。诸如此类的变化，两宋时而出现。

北宋的山水画家，特别应该提到的有董源、巨然、李成、范宽及郭熙。汤垕在《画鉴》中认为董（源）、李（成）、范（宽）为"三家"，"照耀古今，为百代师法"。在风格上，董源与巨然一体，李成与范宽相近，是宋初山水画的两大流派。至十一世纪中，米芾父子崛起，又成一个流派。

巨　然

"祖述董源"的巨然，是一个画僧，在画史上，"董、巨"并



231 夏山图（部分） 五代 董 源

称，主要是他们的山水画，都是“淡墨轻岚为一体”。

董源在五代、南唐是出类拔萃的山水画家，至北宋影响更大。后人有以董源及李成、范宽的山水画，乃是“超绝唐世者”①。董源所画，极得山川的神气。其画法来源，“水墨类王维，着色如李思训”②。因此董源的山水画，正如汤垕所评，有着两种画法：“一样水墨矾头，疏林远树，平远幽深，山石作麻皮皴。一样著色，皴纹甚少，用色浓古。”前者乃“淡墨轻岚”，现存作品如《夏山图》、《龙宿郊民图》、《潇湘图》、《夏景山口待渡图》等，后者如《宣和画谱》中所记，是一种“景物富丽，宛然有李思训风格”的着色山水，也就是下笔雄伟，有“崭绝峥嵘之势”的作风。可惜这种作品没有遗留下来。总的来看，他的创作，重在水墨的表现，不在青绿的设色。宋人

① 见汤垕《画鉴》。

② 见郭若虚《图画见闻志》。



232　潇湘图(部分)　　五代　董　源

之所以提到他有“李思训风格”，是由于“当时着色山水未多，能效李思训者亦少，故特以此得名于时”①。真正出他本色的山水画，就是米芾所说的“平淡天真”。那是“峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣”的作品，这与北派的山水画自然是迥不相同的。

在表现方法上，董源用纯朴的墨线来作皴，但是每笔线条并不长，所以又有圆浑的感觉。这种墨线，足以表现江南润湿的气象。也有多用浑点与不少似经意又不经意的小点子，并参杂干笔、破笔，达到互为变化。他画的《夏山图》，便是用这种方法



233　龙宿郊民图　　五代　董　源

① 见《宣和画谱》。

描绘的。《夏山图》卷，绢本，写出远山深秀、树木葱茏，以及浅汀平滩的特色。画中用点极多，苍苍茫茫，浑厚华滋，不斤斤于细巧：画山上小树，做到"淋漓约略，简于枝柯而繁于形影"；画山、画坡岸，都不作奇峭之笔，且无雕琢习气，画中景物的高低晕淡深浅，都极自然，表现出江南山光水色的特有情趣。



234 秋山问道图 宋 巨 然





235 万壑松风图（局部、二幅）宋 巨 然

董源的这种画风，影响极大，是宋代山水画的一个主要流派。北宋自巨然、米芾、江参至元之倪瓒、黄子久、高克恭及明之沈周、文徵明、董其昌等，都传其画法。

巨然（生卒未详），江宁人。南唐亡后，他到了汴梁（开封），住开宝寺。善饮。作画达旦不倦。他的山水画，《宣和画谱》记之甚详，说是在峰峦岭窦之外，下至林麓间，犹作卵石、松柏、疏筠、蔓草之类，使它相与映发。画中经营的幽溪细路，屈曲萦带。又所画的竹篱茅舍，断桥危栈，都使人感到“真若山间景趣也”。他的《秋山问道图》、《万壑松风图》及《溪山图》，就有这种表现，而且给人以幽深的感觉。尽管董、巨是“淡墨轻岚为一体”，然而巨然的作风，仍有其自己的特色，正如米芾所说：“巨然明润郁葱，最有爽气。”他的《万壑松风图》，正是代表他那“明润”而又有“爽气”的作风。

北宋时代，董、巨山水成为南派正传。到了元代，水墨画法大发展，董、巨画法，更为画坛所重。及至明清，凡论山水者，无不对董、巨推崇备至，称为山水画的一代巨匠。

李　成

李成（约919—967）字咸熙，后周时避居青州（山东）营丘，原是唐宗室，五代时即有名。喜欢遨游山川，以名士独善其身为自傲。当时的豪门以书招致，他都拒绝不应。常画雪景寒林，多为北方景色。勾勒不多，形极层迭；皴擦甚少，骨干自坚。拟宋摹的李成、王晓合作的《读碑窠石图》及传其所作的《小寒林图》、《雪山行旅图》，它的画法便是如此。历来的山水画，往往因地方特色的不同，使所表现的方法也不同，这

是不同的客观对象对于形成山水画的不同风格所起的作用。山水画家常说北方之山多“骨”，所以李成画山，“骨干”特显，而且呈现出挺拔坚实，给人以“气象萧疏、烟林清旷”的感觉。这也成为李成山水画的特点。



236 读碑窠石图 宋 李 成、王 晓

李成师法荆、关，他画的山水泽薮，能够得平远险易之境，使所画有其纵深的变化。李成的另一重要之点是“惜墨如金”，这是反映他对墨的理解和对墨的重视。可见北宋的山水画家，对于水墨运用是极其讲究的。

李成作品，流传极少。米芾在《画史》中说：“李成真见两本，伪见三百本”，说明假李非常多。《东京梦华录》载汴京北巷宋家生药舖中两壁皆李成所画山水，可能都是伪本，如果李成山水在街坊随处可见，米芾又如何要作“无李论”。

在北宋，受李成影响的，如称为“不古不今，自成一家”的王诜；以“峰峦峭拔，林木劲硬”出名的许道宁，以及如郭熙、翟院深、李宗成、宋迪等，都曾师法于他。

王诜（1036—1093以后），字晋卿，山西太原人，为“驸马



237　渔村小雪图(部分)
宋　王　诜

都尉"。他除了吸取李成的长处外，并蓄其他各家画法，所以变化较大，喜画烟江叠嶂一类的风景，能水墨，也能青绿。他的《渔村小雪图》，便是溶金碧、水墨于一炉。他的《烟江叠嶂图》，苏轼一题再题，内有句云："浮空积翠如云烟"、"水墨自与诗争妍"。王诜一度谪居南州（四川綦江），因此有"万里之行"。楼钥在他的《江山秋晚图》中题跋："若丹青非亲见，景物则难为。"又说他"不有南州之行"，是难以达到画艺的大成就。语甚中肯。



238　渔父图(部分)　　宋　许道宁

许道宁，河北河间人（一作长安人），晚年脱去旧习，自有创造，所作《雪溪渔父图》，写江滩渔户生涯，水流湍激，岸上群峰峭拔，尖若剑铓，为宋画山水中所不多见。在画院中，他受屈鼎的传授。对他影响较大的，还是李成的画法，所以张士逊评论道，“李成谢世范宽死、唯有长安许道宁。”

范　宽

范宽（？——约1026），名中正，字仲立，陕西华原人。与李成齐名，世称“李、范”。最初学荆浩，同时又摹拟李成画法。虽然有所得益，总认为“尚出其下”，便决意到大自然中“对景造意”，强调“写山真骨”，终于“自立家法”。他居住终南、大华山的林麓间，这是他画“千岩万壑”的生活基础。范宽喜画雪景，传有“雪景寒林”之作。他的山水画，是一种“峰峦浑厚，势状雄强，枪笔俱匀，人屋皆质”① 的作风。今传他的《溪



239　溪山行旅图　　宋　范　宽

① 见郭若虚《图画见闻志》。

山行旅图》、《雪山萧寺图》等，都有这样的特色。



240　雪山萧寺图（局部、二幅）
宋　范　宽

《溪山行旅图》绢本，诗塘有董其昌书“北宋范中立溪山行旅图”十字，是范画山水的标准作品，北宋绘画的气息，迫人肺腑。米芾分析范宽的山水画，“山顶好作密林，自此趋枯老；水际作突兀大石，自此趋劲硬”。常见范宽的画，山顶作“密林”的特点尤其明显。

在北宋之前，李、范的山水画各在一地执牛耳，所以郭熙说：“今齐鲁之士惟摹营丘（李成），关陕之士，惟摹范宽。”又有董源在江南，成鼎足之势。他们的成就，“李成得山之体貌，董源得山之神气，范宽得山之骨法”①。范宽画山石坚韧，所以说他重骨法，而且用墨深厚。在他的《雪山萧寺图》中，无论勾山描树，都显露出他的风骨神韵。这个时期学范宽的有高洵、黄怀玉、刘翼、李元崇等，还有李唐的山水，也深受他的影响。

至于郭熙，虽然是靠近“关陕”的河南人，但是他的山水不是“惟摹范宽”，却受李成的影响较大。由于能“自放新意”，

① 见汤垕《画鉴》。

又成为一格。

郭 熙

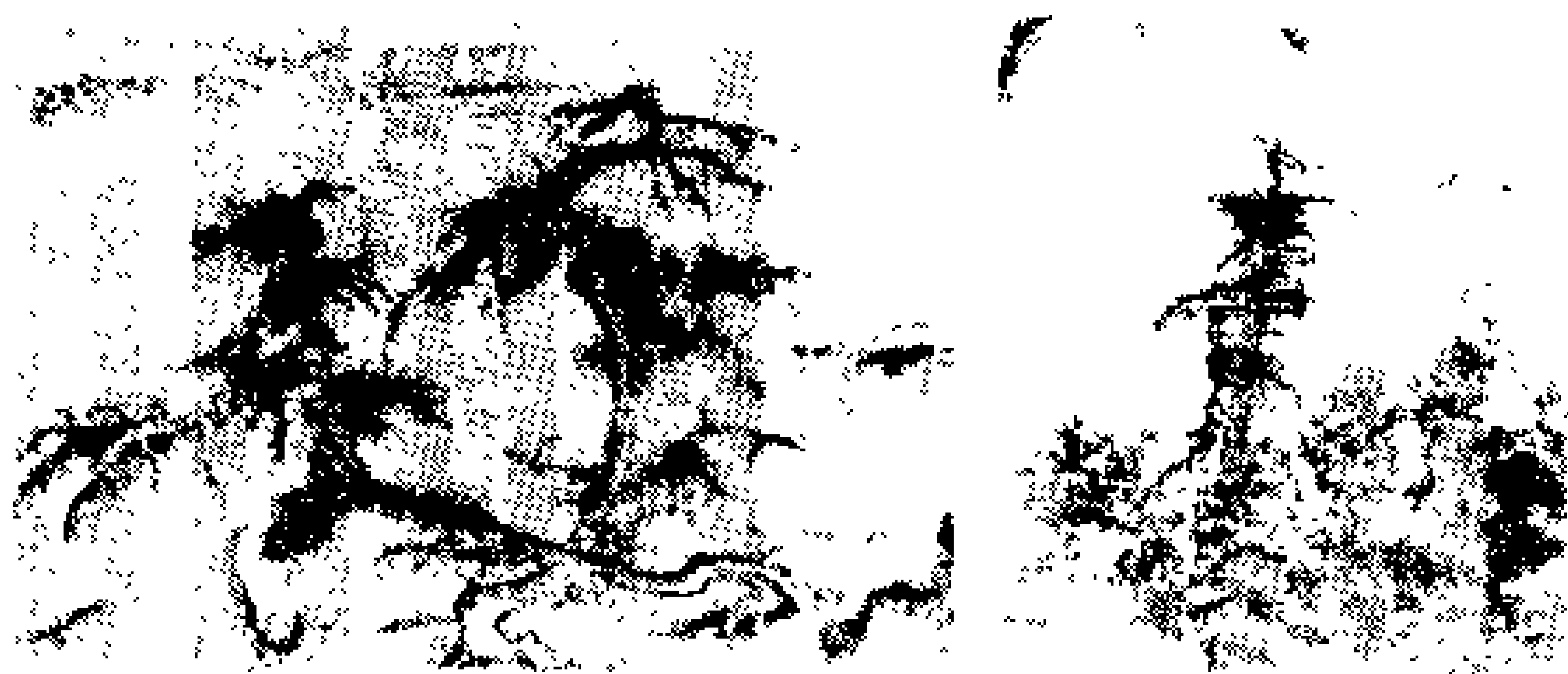
郭熙(1023—1085后)①，字淳夫，河阳温县(河南孟县东)人。熙宁间画院艺学，后升为翰林待诏直长。神宗赵顼对他的画非常赏识，故在宫中画了"不知其数"的作品。当时的紫宸殿、化成殿、睿思殿等处，都有他画的屏风或壁画，曾经"受眷被知，评在天下第一"。郭熙对绘画有较强的鉴赏眼力，曾经受命鉴定过宫中的秘藏。



241 早春图 宋 郭 熙

郭熙活跃的期间，正是北宋山水画到了高度发展的时期。由于他所画山水，千

① 庞元济(虚斋)有书对曰："人日嘉辞高仲武，春山新本郭河阳。"其下注云："郭河阳子思，元丰间进士，时河阳年花甲，作大屏风等人高，精力充沛，为当今画师所不及。"(见虚斋辛巳夏致南浔友人蕴甫信)按郭思成进士为元丰五年(1082年)，此年郭熙六十岁，当生于1023年。又据载，元丰末年(1084年——1085年)郭熙为显圣寺悟道者作十二幅大屏，黄山谷于元符三年题其画云："观此图，乃老年所作，可贵也。"足见郭熙于1085年尚健在。又据黄山谷题跋语气，郭熙于元符三年恐不在人世了。



242 树(《溪山秋霁图》局部、二幅) 宋 郭 熙

态万状，多有变化，因此得"独步一时"之誉。他的现存作品如《早春图》、《幽谷图》、《窠石平远图》等，都可看出他的"稍取李成之法"，"然后多所自得"① 的一种清新画格。郭熙画树象鹰爪，松叶如钻针。画山则耸拔盘回，水源多作高远。亦有画"远山多正面，折落有势"的。郭熙画法，固然与李成的关系较密切，但也有取法董源与范宽处。他能开创山水画的新局面，故成为北宋较有成就的山水画大家。画院画家如杨士贤、顾亮、陈椿、胡舜臣、朱锐等，无不以郭熙画



243 设色山水(局部)
宋 郭 熙

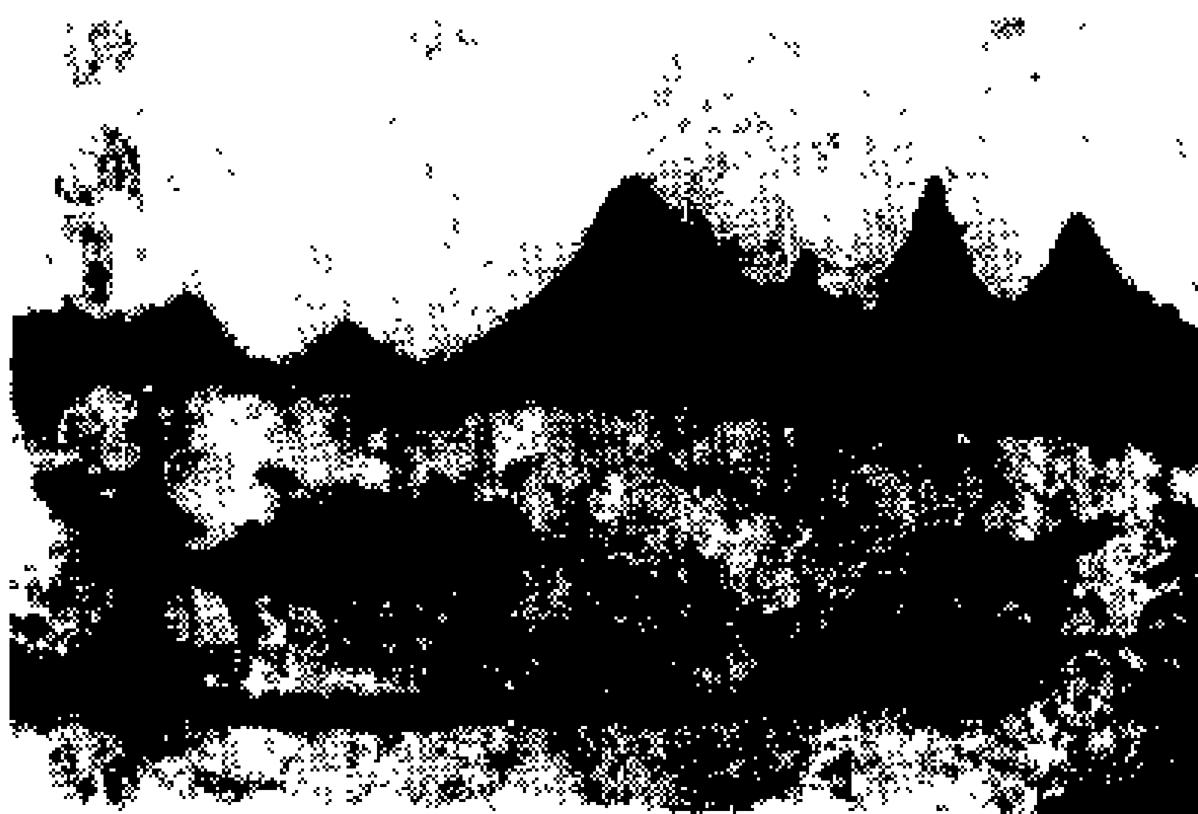
① 见《宣和画谱》。

法为师效。郭熙一生，总结了前人及自己的艺术实践，写下了重要的画论著作[1]，故在绘画理论方面，也有一定的贡献。

米芾与米友仁

米芾（1051—1107），字元章，号海狱外史，襄阳漫士，鹿门居士。原山西太原人，后迁居襄阳，又曾长期住在江苏镇江等地。先后作过礼部员外郎、太常博士，徽宗时召为书画学博士。其子米友仁（1086—1165）字元晖，小字虎儿，晚年号嬾拙老人，画院学士，画学父风。画史上向有“大米、小米”或“二米”之称。由于用墨别具风致，又有“米点”之称。

米氏云山，自成一派，是北宋后期突破前人画格而另辟蹊径者。明代董其昌说：“唐人画法至宋乃畅，至米又一变耳。”



244 潇湘奇观图（部分） 宋 米友仁

① 郭熙所撰《山水训》等论文，详本章第十节。

虽然米芾曾受董源影响，但在他的作品中，确是体现出一个"变"字。米芾在山水画上的创造，在于对真山真水有深切的感受。他长住江南，尤其对镇江一带的云山烟雨，得到饱游饫看。小米在江南的足迹更广阔，对江南的云山烟树，目染至深。小米自题《潇湘奇观图卷》说："此卷乃庵上所见，大抵山水奇观，变态万层，多在晨晴晦雨间，世人鲜复知此，余生平熟潇湘奇观，每于观临佳处，辄复得其真趣，成长卷以悦目。"所以二米的云山，也是江南云山烟树所赋予它的特色。米芾一向不满意"山水古今相师，少有出尘格者"，他提出"信笔作之"。他的所谓"信笔"，即要求艺术创作尽可能不受规束，落笔自然。如他所说的"多以烟云掩映，树木不取工细，意似便已"，强调的是写意画法，亦即小米自称的"墨戏"。这种创作方法，有它的成就，也有它的特点。但是，过分了容易趋向只重笔墨情趣，流于形式。

二米的云山，是以泼墨法来画的，并且参以积墨和破墨，其紧要处，又常以焦墨提其神。由于他画的是云山，所以用墨细缊，它的精妙，还在于见笔见墨。如果见墨不见笔，犹如"画肉不画骨"，便乏气度。宋赵希鹄在《洞天清禄集》中有一段话，兼评米芾，可以参考。赵云："画无笔迹，非谓其墨淡模糊而无分晓也，正如善书者藏笔锋，如锥画沙、印印泥耳，书之藏锋在乎执笔沉着痛快。人能知善书执笔之法，则知名画无笔迹之说。故古人如孙太古（知微），今人如米元章，善书必能善画，善画必能书，书画其实一事尔。"

二米的山水画，属水墨大写意。二米的画法，把水墨渲染的传统技法，又提高了一步。尤其在我国水墨山水的发展上，影响极大。

南宋的山水画

宋代的山水画，至南宋有所变化。这种变化，明王世贞在《艺苑卮言》中有这样论述："山水：大小李（李思训、李昭道父子）一变也；荆、关、董、巨（荆浩、关仝、董源、巨然）又一变也[①]；刘、李、马、夏（刘松年、李唐、马远、夏珪）又一变也；大痴、黄鹤（黄公望、王蒙）又一变也。"这里分析了唐代、五代、北宋、南宋至元代山水画的五个"变"。论评虽未能全面，但基本上符合这段时期山水画的发展实况。就南宋而言，"刘、李、马、夏"的"一变"是相当明显的。它在取材、结构、笔墨等方面，都有变化。李澄叟《画山水诀》中提到李唐、萧照时说道："近古名人作山水居其品者，亦自不少……惟李、萧二公变体一出，悦然超于今古，简淡急速，宜乎神品矣。"说明南宋山水画之变，可谓李唐开其端。

李　唐

李唐（约1050—1130），字晞古，河阳三城（河南孟县）人，徽宗时画院待诏。南渡时，他到临安（杭州）已经年高八十。初到南方，他的山水画未得时人所重，一度生活穷困，写诗道："云里烟村雨里滩，看之如易作之难，早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。"据《图绘宝鉴》所载，"建炎间，太尉邵渊荐之，奉旨授成忠郎，画院待诏，并赐金带"。从此声誉日高。作品

---

① 敏按：北宋山水画之变，应加二米之变。

在南宋画院起很大影响。

李唐山水，初法李思训，所以能作青绿。他的《长夏江寺图》，笔法厚重坚劲，以极浓的石青石绿设色。高宗赵构曾在卷上题着评语："李唐可比唐李思训。"但是，他在南宋画院产生极大影响的，并非青绿画风。李唐山水，更多的取法荆浩，也受范宽影响，所画古朴苍劲，山石作斧劈皴，积墨深厚，是其平日本色。有时画树石，全用焦墨，故有"点漆"之喻。尤善布局，写峰峦径路，林桥野屋，都能蓊郁苍茫，得沿洄起伏近远的气势。他的《关山雪霁图》卷，莫是龙说是"人物、树石、笔势苍古，冲寒涉险之态，曲尽奇妙"。现存作品如《万壑松风图》与《江山小景图》卷等，都具有这种特色。《万壑松风图》是他七十多岁的晚年精心之作，写深山万壑，气势磅礴，既是冈峦郁盘，峭壁悬崖，又是苍松叠翠。其间有飞瀑、幽涧，山上又有白云缭绕，极尽其对江山自然的无限赞美。



245　万壑松风　　宋　李　唐

李唐不仅精山水，画人物故实，亦得一时之重，但以山水最杰出。南宋画院水墨苍劲一派，李唐为开路者。李唐画派，不但广泛

地传布于院内，当时院外的许多画家直接或间接地受到他的影响，如画《江山万里图》的赵黻，即是一例。

刘松年

刘松年(生卒未详)，钱塘(杭州)人，因居清波门外，时人称为"暗门刘"①，淳熙间画院学生，至绍熙时升为待诏。他的作品，有的近似赵伯驹的青绿画风，有的"淡墨轻岚"，表现江南的一片山色。他的绘画，深受李唐的影响。现存作品《四景山水》，李东阳跋语，断定为刘松年真迹。其笔意、皴法，都有取法李唐处。《四景山水》可能画当时西湖贵族的庭院。卷分四段，写春夏秋冬四景，表现峭丽，虽极工细而不



246　春(四景山水之一)　　宋　刘松年

① 清波门，俗称暗门。亦有称刘松年为"刘清波"。(见《绘事备考》)

板。他的作品，也有不作“南宋本色”的，如《风雨归庄图》，据董其昌评论，便是松年“作中立（范宽）得意笔法”。所谓南宋“李、刘、马、夏”四大家，以刘的画风较多样。



247 踏歌图（局部） 宋 马 远

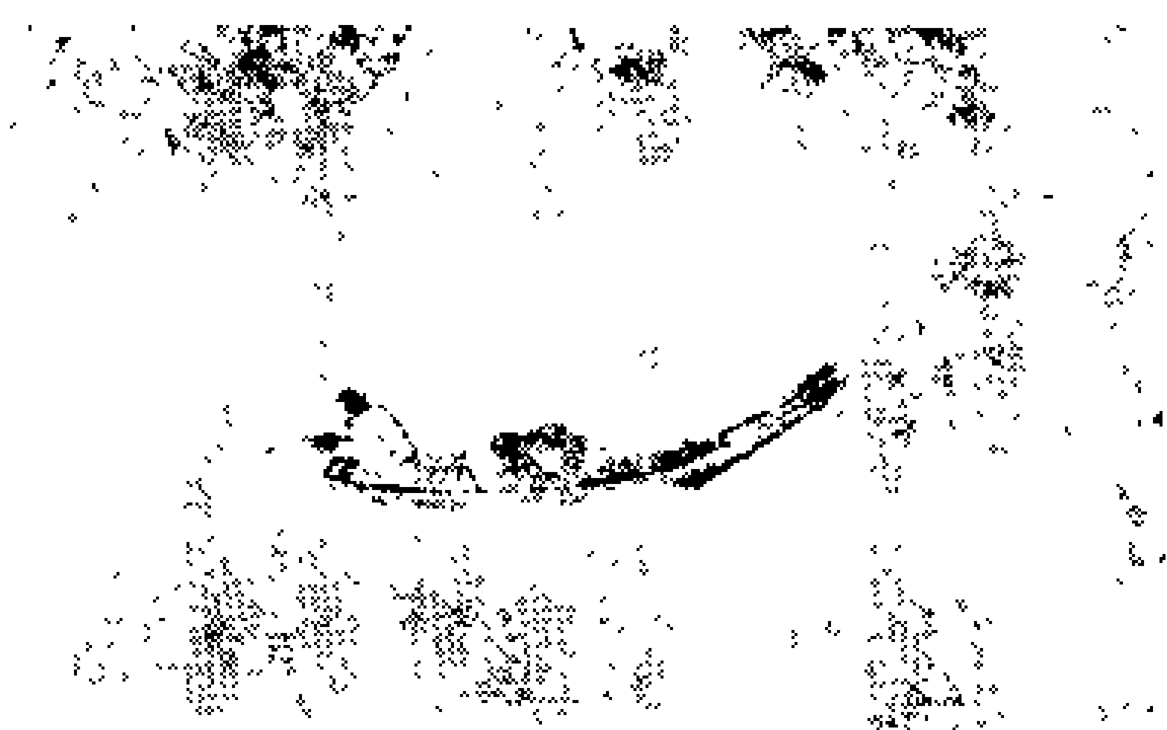
马 远

马远（生卒未详），字遥父，号钦山，原籍山西，后居钱塘（杭州）。是光宗、宁宗时的画院待诏。他的曾祖马贲、祖父马兴祖，伯父马公显，父马世荣，兄马逵，子马麟，都是画院画家，故有“一门五代皆画手”之称。马远山水，多作斧劈皴，用笔棱角方硬，水墨苍劲，虽不作层层渲染，但着重浓淡层次的变化，所以远近分明。现存马远的作品如《踏歌图》、



248 雪 图（部分）宋 马 远

《雪图》、《对月图》、《楼台夜月图》、《寒江独钓》、《探梅图》、《松涧清香》等，都是意境深远，"悉由精能，造于简略"的佳构。《踏歌图》可以代表他的成熟作品，描写农民于田垅溪桥之间，尽情地"踏歌"。这四个老农，似有几分醉意，前头一个，花白胡须，手拿短杖，作回首状，与走在桥上的老农、互相歌唱，意极融洽。所画峭峰直上，云树参差，竟把描写山水与描写风俗巧妙地结合在一起。《对月图》，赋有诗意，画一个文人在深山独酌，举杯作邀月状。图中夜山幽静，笔笔严谨，可以看出他对创作认真的态度。



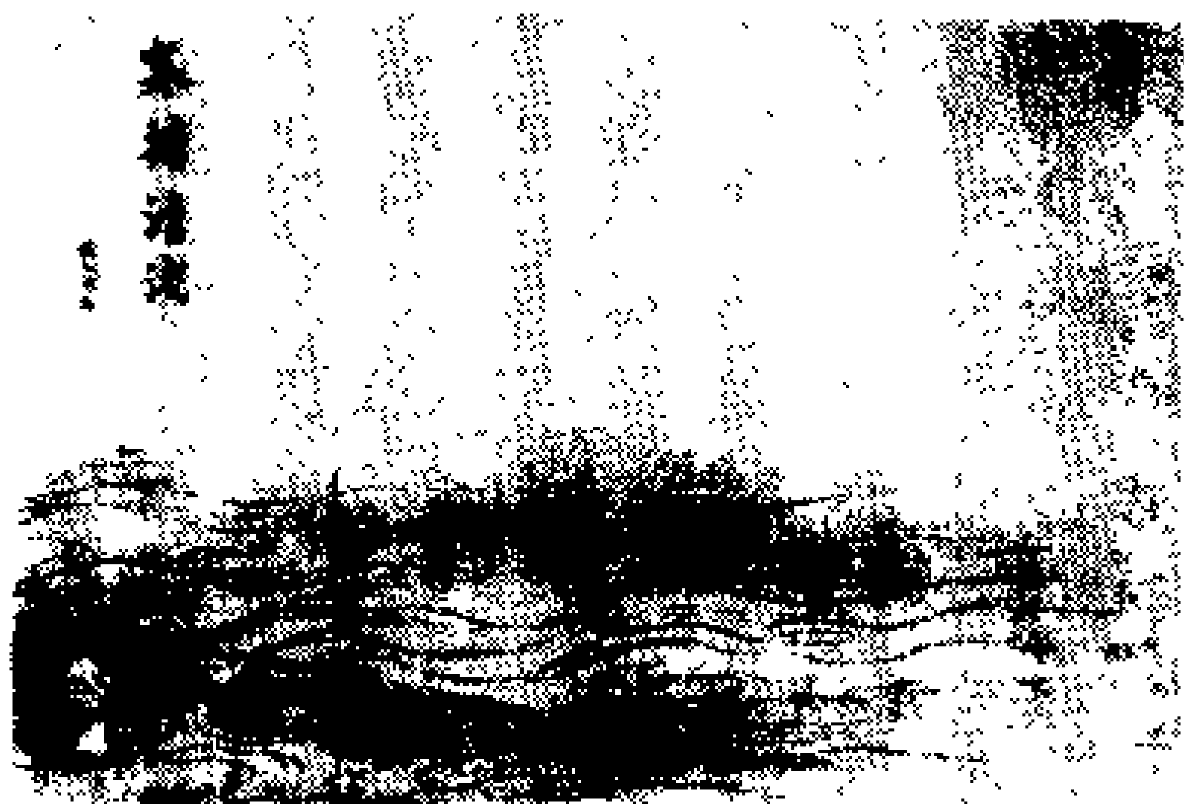
249 寒江独钓　宋 马 远

马远现存另一著名作品《水图》，共十二幅①，生动而熟练他描绘出水在自然间的不同变化。关于画水，历代不乏其人，苏轼说："尽水之态，惟蜀两孙②，两孙死后，其法中断。"这是北宋人说的话。至南宋，有马远此作，可谓"两孙"之后并未中断。实则宋人之作，有如《春潮带雨图》、《白浪滔天图》等，都是专门画水的题材。

---

① 十二幅《水图》是：《层波叠浪》、《长江万顷》、《黄河逆流》、《湖光潋艳》、《寒塘清浅》、《秋水回波》、《云生苍海》、《云舒浪卷》、《洞庭风细》、《晓日烘山》及《细浪漂漂》等，第一段题字已失。据《南宋院画录》所载，作《波蹙金风》。

② 两孙指晚唐的孙位与北宋的孙知微。



250　寒塘清浅
(《水图》之一)
宋　马　远

夏　珪

夏珪(生卒未详)，字禹玉，钱塘(杭州)人，是宁宗朝的画院待诏。子森亦善画。他与马远都深受李唐的影响。

夏珪的画，与马远风格基本相似，文徵明等论评，马画“意深”，夏画“趣胜”。就现存作品比较，夏珪的清淡些，所以生趣。马远画的坚实些、比较浑朴。但都是水墨苍劲一路，画史上把他们并称“马、夏”，同为南宋院体画的代表。

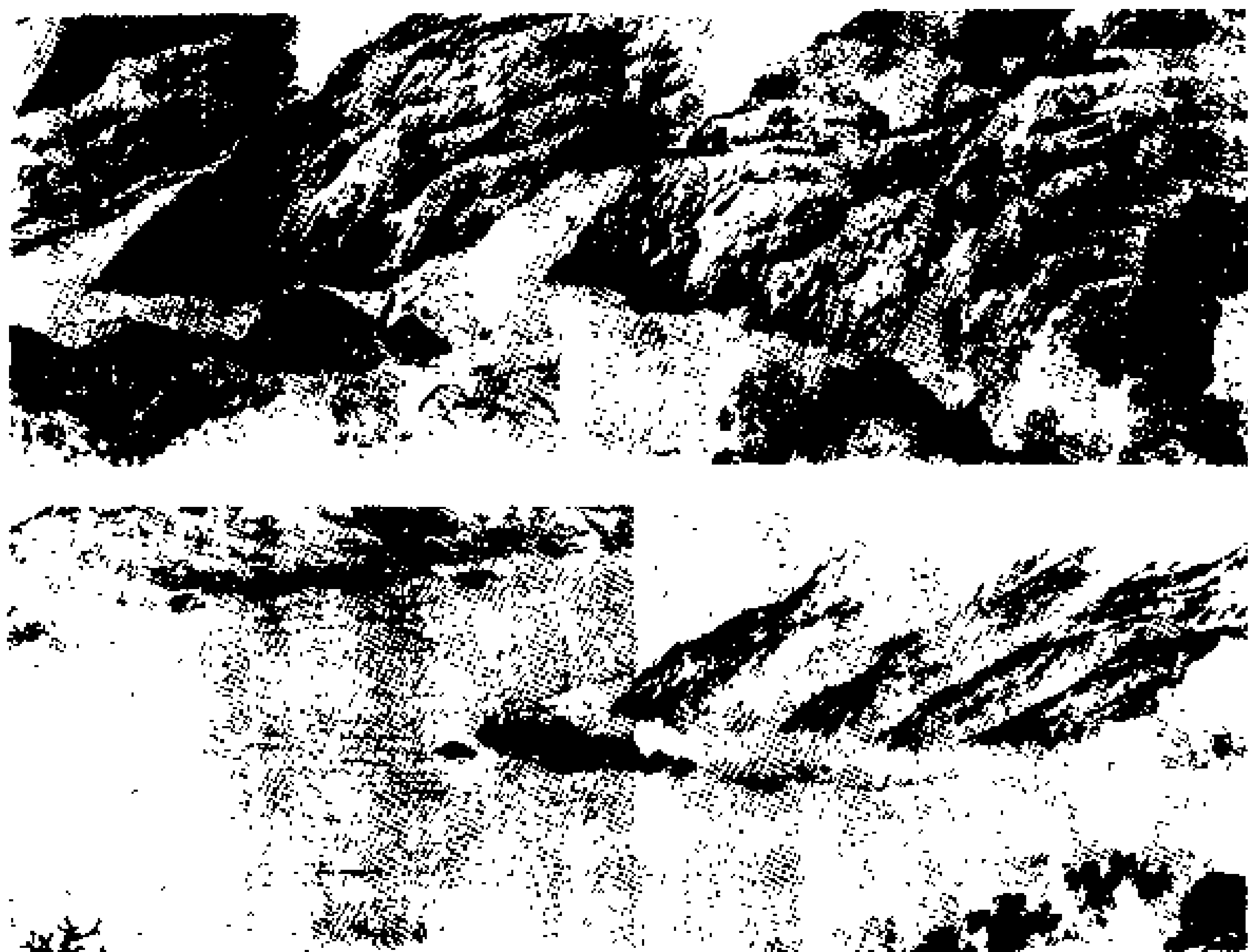


251　溪山清远图(部分)　　宋　夏　珪



252　烟堤晚泊(《山水卷》部分)　　宋　夏　珪

夏珪的作品，现存有《溪山清远图》、《江山佳胜图》、《西湖柳艇图》等，抒写江南风景，具有清妙秀远的特色。他的《溪山清远图》，开卷为溪山，烟雾迷茫，继而见丛林，林间有山庄，稍过即见开阔江面，有客舟泊岸，远处有渔船。隔江浓雾，隐约间见有城池。继而见近景悬崖巨石，接着是崇山，岭路险峻，设有石栏，通向幽谷。出山便见水天一色，靠山边有长桥，桥上有两人对话，极得清远之意。桥的左端通路处有茅屋，又一船运货靠崖，有人正在搬物。过山树荫下有山店，又是竹篱茅舍，稍过便出村，则是烟波浩渺，令人有溪山无尽之思。画中有虚有实，观者可望可思。此后又是崇山，茂林叠翠，山间有接阁，有幽亭，出山是清溪。情景与前面所画不同，溪边巨石间架有木桥，一老人正挂杖而行，过桥沿溪前进，便见山村。柴门内有毛驴，进村古木参天，中有茅篷水阁。全卷至此而终。所画不啻数百里。教人游目骋怀，了然于胸。这卷画，总是给人以萧条淡泊的感觉。陈川题诗曰："人家制度太古前，鸡犬比邻往还少。"足以说明这幅画给予观者的印象，它不是江山的雄伟与壮丽，而是幽淡、清静、冷寂。在夏珪作画的这个时期，由于金人内部政变，无力南侵，所以战局暂时缓和下来，南宋"偏安"了几十年。在这段



253　长江万里图(部分、二幅)　　宋　夏　珪(传、明摹本)

时期,统治阶级更无雄心北伐之志,只是对内加剧压榨人民,并以官职、金钱来拢络并麻醉当时的读书人。社会上一种苟且偷生、得过且过的风气,深深的影响到文艺创作。山水画家陶醉于自然景物,不少作品,反映出统治阶级发泄其无可奈何的伤感情绪。夏珪的这幅山水画,多少有这种意味包含在其中。

夏珪除这幅山水外、还画有《长江万里图》[1],虽然这幅

① 夏珪《长江万里图》,据记载有四种:1.见于《南宋院画录》引《续书画题跋记》,绢本,长二丈四尺,说是绍兴年间作,后题陆完长诗;2.见于《珊瑚网》,长六丈四尺,有陆深题词;3.见于《江村销夏录》,绢本,长三丈三尺余,高七寸许,盖有元文宗天历玺印;4.见于明太祖《御制文集》。现存夏珪《长江万里图》(商务印书馆曾影印),与清高士奇《江村销夏录》所记相同,拟明人摹本。

画已无真本流传，但这件作品的气势壮阔。这一类作品在当时的作用，还可以从文献中约略的了解到①。

马、夏山水，有着很多共通的地方。他们的画，章法别致，布局有新意，如"水墨西湖，画不满幅"②，所以有"马一角"、"夏半边"之称。"画师(李唐)白发西湖住，引出半边一角山"，这是说，马、夏画师法李唐，又有所发展。这种"半角一边"的山水，虽未见作者自己的明确表态，而后人评论，往往把它的创作意图与南宋的"半壁江山"联系起来。"中原殷富百不写，良工岂是无心者，恐将长物触君怀，恰宜剩水残山也"③，所论不无道理。厉鹗《南宋院画录》引曹昭的《格古要

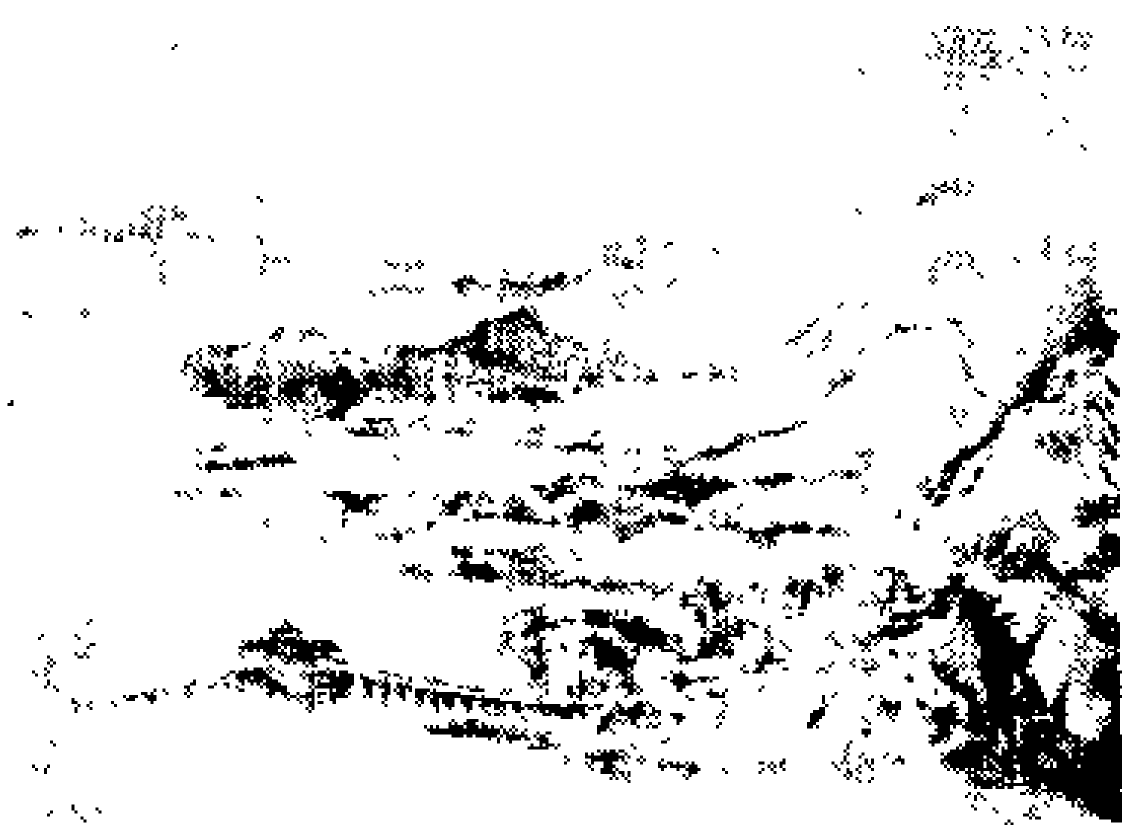


254　旧题夏珪山水卷点景人物

① 见《南宋院画录》引《郁氏书画题跋记》载陆完题夏珪《长江万里图》诗云："云山苍苍江漠漠，绍兴年间夏珪作，珍重须知应制难，卷尾臣书字端恪。却忆当时和议成，偏安即视如昇平……斯图似写南朝土，还有楼台在烟雨。"

② 《南宋院画录》卷七引《曝书亭集》。

③ 明郁逢庆《郁氏书画题跋》引陆完跋语。





255 千里江山图（部分、二幅）宋 王希孟

论》中提到马远的山水，“或峭峰直上，而不见其顶；或绝壁而下，而不见其脚；或近山参天，而远山则低；或孤舟泛月，而一人独坐”。今看马、夏的作品，都有这种构图布意的特点。又马、夏在山水中的点景人物，生动别致，结合自然景物的描绘，成为一体，极其自然。

马、夏山水，一度是南宋占压倒之势的画派，他们的这种画风，不但至元代不衰，到了明代有更大的发展。他们的这种画风，还远及东洋，为日本画坛所尊重。

赵伯驹与赵伯骕

南宋的山水画，“青绿巧整”与“水墨苍劲”，是两种有着显著不同特点的画风。虽然青绿派的势力不及水墨派，但在南宋前期，也曾盛极一时。

青绿山水，隋代已发达，到了唐代大小李的金碧辉映，获

得进一步的发展，自此成为一格。但至晚唐，未有显著进展。这种现象，一直持续到五代，虽有李昇、董源等继承大李画法，声势仍然不大。《宣和画谱》中论及董源画风时提到"当时(指五代末、北宋初)着色山水未多，能效思训者亦少"。到了北宋后期，则有王诜(晋卿)、赵令穰(大年)等作青绿，同时他们又画水墨，不以青绿为重。唯王希孟作《千里江山图》，是现存北宋青绿山水中的重要作品。王希孟，徽宗时画院学生[1]。所画重峦叠嶂，奔腾起伏，绵亘千里；又是江湖水泽，烟波浩渺，一碧万顷，气势雄浑壮阔，其间布置丰富，有渔村，有野市，有水榭，有长桥，还有众多的人物活动。构图



256　江山秋色图(局部、二幅)　　宋　赵伯驹(传)

---

① 《千里江山图》卷后隔水黄绫上，有蔡京题跋，始知作者大略。跋书云："政和三年闰四月八日赐。希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法。不逾半岁，乃以此图进。上嘉之，因以赐臣京，谓天下事在作之而已。"据宋荦诗附注，王希孟"年二十余"即逝。

严密，疏落有致。设色绚烂，似宝石发光。元代李溥读此画后，推崇备至，以为"使王晋卿、赵千里见之亦当短气"。在北宋的青绿山水画中，确是另具风格。如果要从大小李一派的发展来看，当以南宋赵伯驹、赵伯骕的作品为最明显。

赵伯驹（1119—1185），字千里，宋朝宗室，曾任浙东路钤辖。他活动的时期，正是南宋初的绍兴间。擅长画楼台界画，祖述李思训的画法，设色方面，富有变化。其弟伯骕（1124—1182），字希远，他的作风，与伯驹相近。

二赵山水的表现方法，有用金线勾勒，青绿施染其间，旧题赵伯驹的《江山秋色图》，绢本、设色，写深秋辽阔的山川郊野。重峦叠嶂，飞瀑长流，河水曲折。其间又有山庄院落、水阁长桥，更有栈道回廊，配以古松翠柏，杂花修竹，直使观者应接不暇。画中尚有车马行旅，登山越岭者，又有闲步于竹径，放牧于林间者，更有放舟江上，有于岸上休息待渡者，有垂钓于水滨，有叙谈于山顶高楼者。用笔不苟，描绘细腻，但不繁琐。因落笔先顾大体，然后添加杂树，所以细者其迹，有些山坡的轮廓线，反面穿过树干，即是明证。人物如豆，须眉表情隐



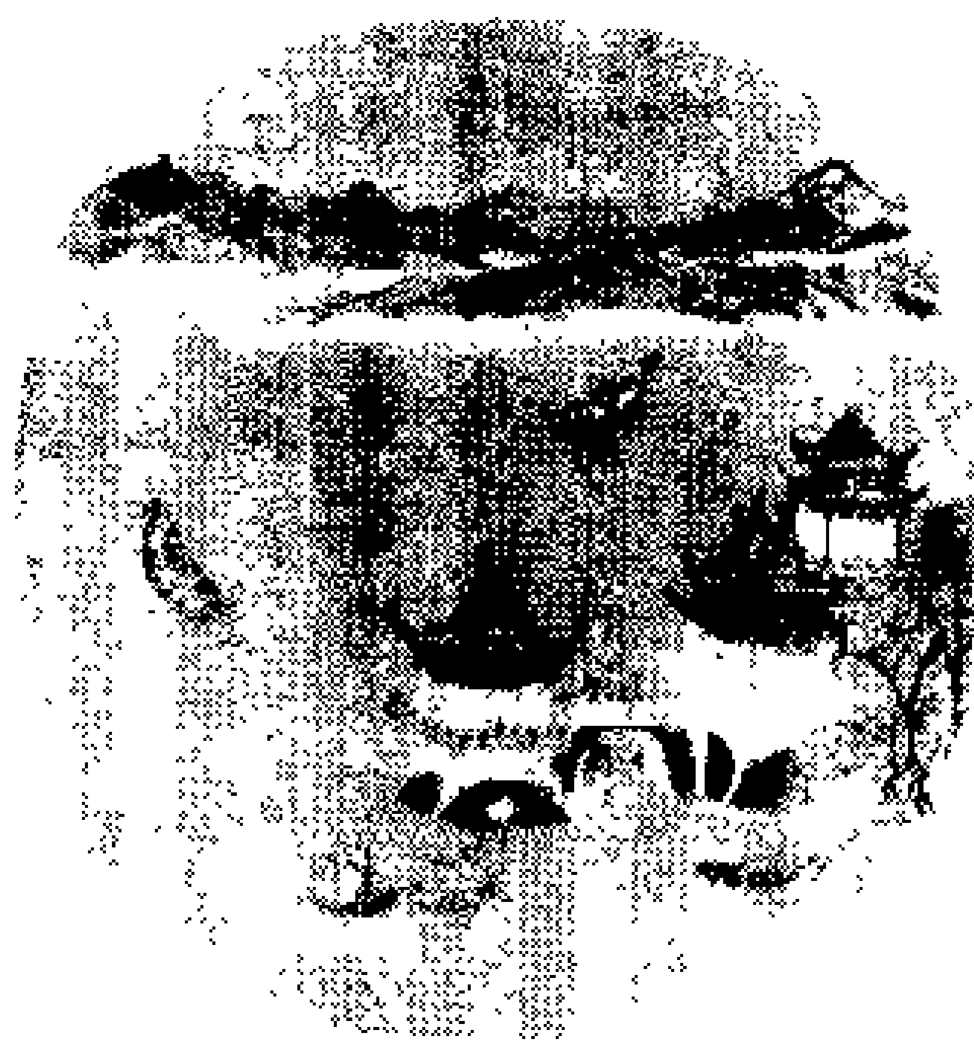
257　仙山楼阁图
宋　赵伯驹（传）

约可见。傅彩瑰丽，以石青石绿为重色，兼用赭石、朱砂、花青与白粉。画法严谨而有变化，颇见功力深厚。伯驹的作品，见于著录，尚有《溪山晚照图》、《山阁纳凉图》、《岳阳楼图》、《仙山楼阁图》、《滕王阁图》等，都属青绿巧整。

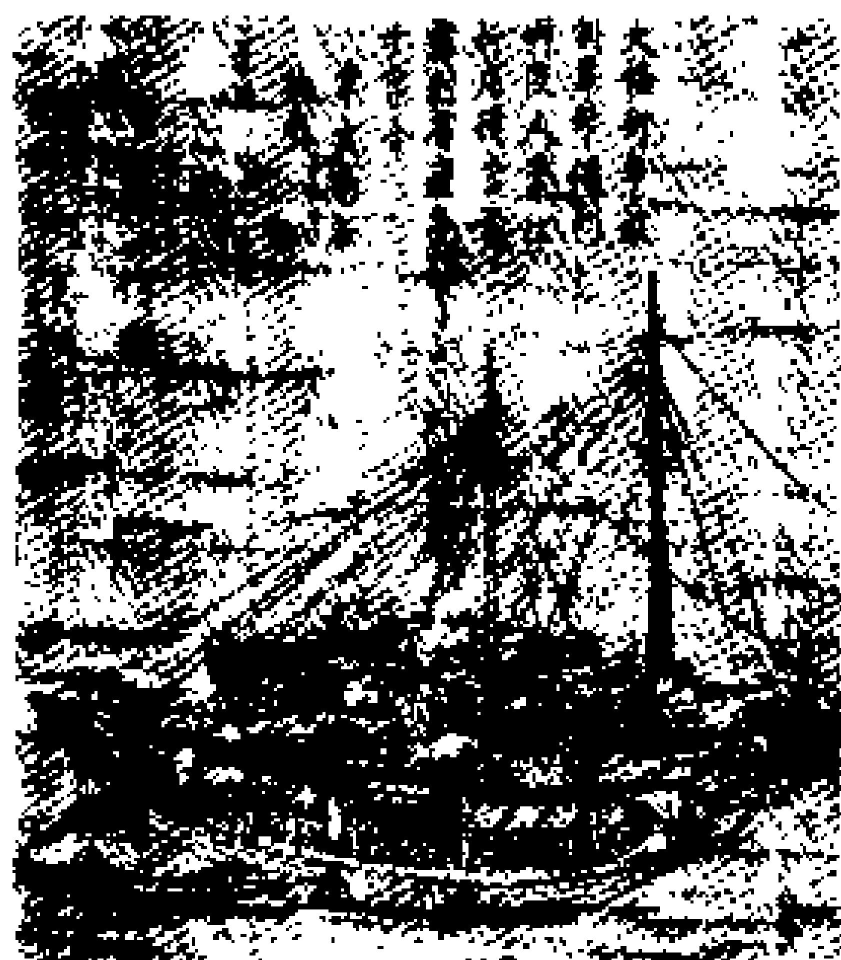
赵伯骕所画《万松金阙图》，虽作青绿钩染，却又有一种作法，尤其在平远的山峦上，加茂密的点子，作为丛林，虽然图中有细描的水纹与青绿钩染的石脚相配，却能使全局调合。伯骕的青绿山水，紧密而不纤弱，有雄伟之概，却无粗犷之嫌。他是善于将简洁单纯和精细入微作巧妙的结合。

在"二赵"的作品中，也有专画仙山楼阁的。

青绿巧整的山水画风，在南宋时复兴，当时的画家，如单邦显、赵大亨、卫松、老戴等，都受二赵的影响。便是李唐、萧照、刘松年等，都能作青绿重色的山水。宋无款的《醴泉清暑图》、《龙舟竞渡图》等都属青绿画风。至元、明，对于二赵的画风仍有继承其法者，如元代的钱选、李容瑾，明代的仇英等。但自南宋之后，山水画的总趋向不在青绿巧整，所以



258　龙舟竞渡图　　宋　无　款



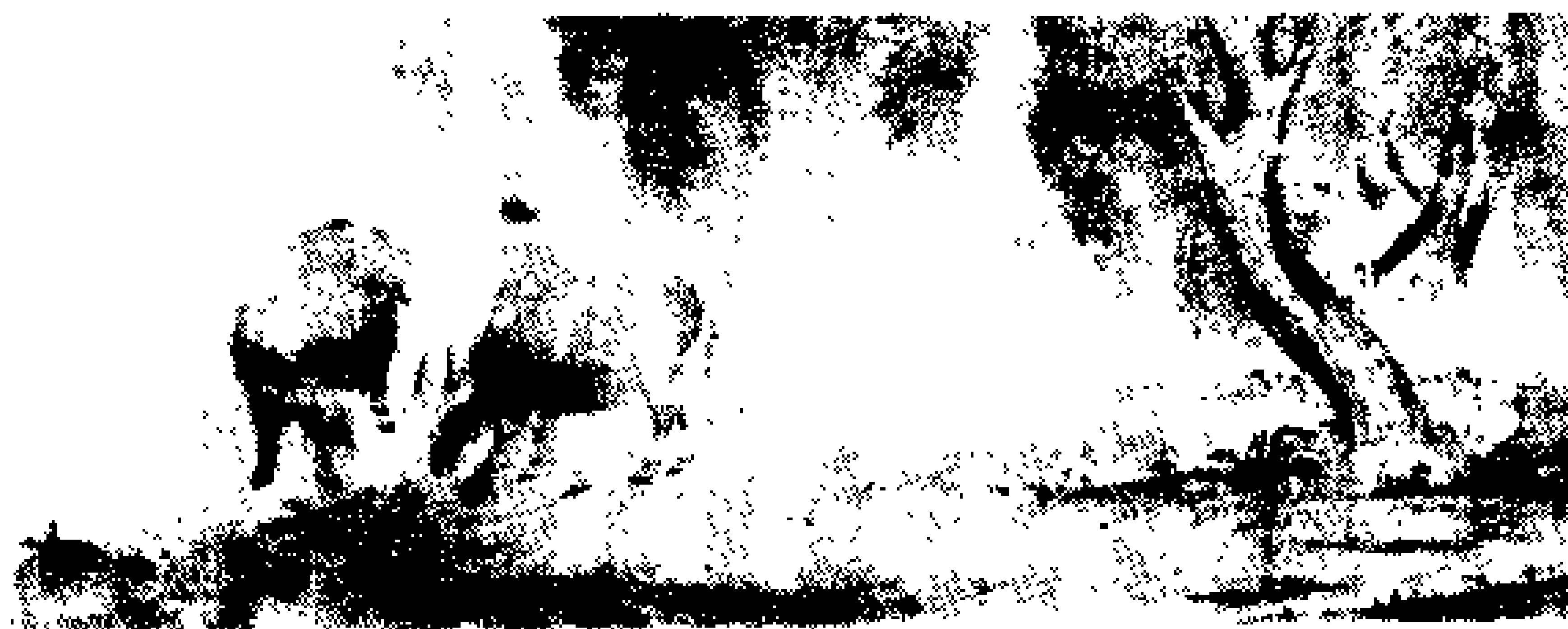
259　雪霁江行图(残本)
宋　郭忠恕



260　沙汀烟树(部分)
宋　惠　崇(传)

这种画风，有所进展，但不发达。

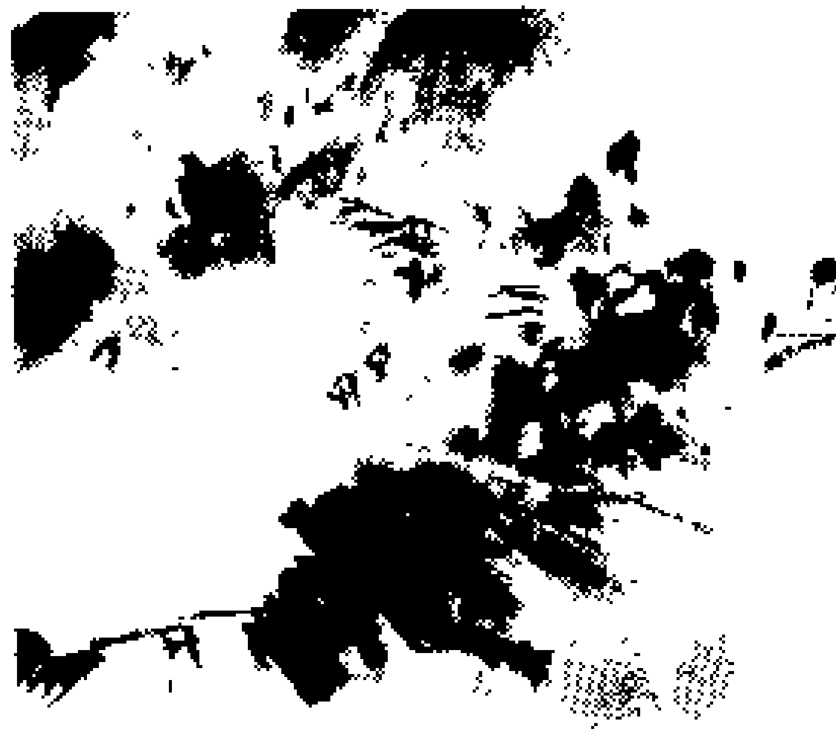
在绘画史上，两宋的山水画，有如春花怒放。名家除上述之外，郭忠恕的仰檐界画；孙可元的善画吴越山水；李宗成的取象幽奇；惠崇的小景点缀；江参的江山无尽，马和之



261　水村放牧图　　宋　阎次平



262　杜甫诗意图(局部)
宋　赵　葵



263　山溪烟雨图
宋　莹玉涧

的柳堤平远；宋道的闲淡简远；阎次平的水村放牧，朱环瑾的雪山行旅，宋迪的潇湘八景，赵葵的画古人诗意，莹玉涧的湖山秀色等等，各臻专长，有所创造，无不先后贡献于宋代的画坛。并有益于宋代以后山水画的发展。

第六节　两宋的花鸟画

五代花鸟画获得了较大的成就，这是给两宋花鸟画的发展，准备了有利的条件。在北宋很长的一段期间，黄氏画派左右着花鸟画的画坛，所以北宋前期的花鸟画，它与五代西蜀的画风是相近的。到了北宋中叶，才逐渐变化。此时，赵昌、崔白、吴元瑜等，都为一时大家。《宣和画谱》分各种绘画为十门①，花鸟之外，蔬果、墨竹、畜兽、龙鱼都单独分

① 十门即道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果。

为一门，说明题材更加广阔。花鸟作品，仅《宣和画谱》所载，当时宫廷收藏北宋三十人①的花鸟作品，达两千件以上，所画各种花木杂卉如桃花、牡丹、梅花、药苗、月季、菊花、辛夷、红蓼、海棠、豆花、荷花、山茶、石竹、木瓜等竟达二百余种之多。两宋花鸟画的兴盛情况，超过了唐、五代。

宋代花鸟画在风格上的变化较显著。当时的画院，尽管把重彩钩填的黄氏画法作为标准，但是院内外的不同流派和新的画法，还是不断的创造，他们不满足于古人的画稿，都要求从实际观察中“掇集花形鸟态”。

两宋不同时期的花鸟画，各具特点。南宋作品无论在布局上、形象塑造上，都开始摆脱北宋过分严格的写实要求。虽然还倾向于装饰趣味，但已注意到花枝穿插与空间的关系。表现形式上，一局画中，往往以工笔写翎毛，而以粗笔写树石，将工细与粗放结合起来，如吴炳、马麟、李迪等所画，便有这种特点。

此外，宋代写意花鸟画的发展，与宋代文人画的兴起有密切的关系。它与水墨画法的运用，关系更是密切。虽然墨画花卉，唐代已有，五代徐熙还发展为“落墨为格”，到了宋代，这种创作，就不是鲜见的艺术了。文同、苏轼画墨竹，释仲仁、扬无咎、徐禹功画墨梅，赵孟坚画墨兰外，尚有尹白，专工墨花，苏轼说他“花心起墨晕、春色散毫

---

① 《宣和画谱》所录宋三十位花鸟画家，其中包括了南唐的李煜、徐熙等。

端[1]"。又有李昭，善画墨花。这种以墨色画花，显然是元画墨花墨禽的先河。他如陈常、梁楷、释法常、温日观等，或以飞白作树石，得清逸意味，或画墨禽墨果，取其神韵，各自成派，并丰富了宋代花鸟画的表现形式与表现方法。

宋代花鸟画的兴盛，不是为了单纯的悦目欣赏。它与山水画一样，还有其一定的寓意。《宣和画谱》在花鸟叙论中写得非常明确，如说"花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔翠，必使之富贵；而松竹梅菊、鸥鹭雁鹜，必见之幽闲，至于鹤立轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也"。故所画苍松、寒梅、雪竹，或白鹤、鸥鹭，都不可能离开作者的阶级意识与审美情操。不过花鸟画所表露的阶级性，比较曲折、隐晦而已。

北宋的花鸟画

北宋的花鸟画，继五代传统，进展较大。其中最重要的原因，就是多数画家特别重视写生。易元吉见赵昌对花写照，有所启发，不辞辛劳，"入万守山百余里"，以觇猿猴獐鹿动止。至于疏凿池沼，蓄诸水禽，或自种花果，以为四时观察；或捕草虫，"笼而观之"[2]；或去园圃，亲问花工，求得花木

① 见《画继》引苏轼诗。

② 见罗大经《鹤林玉露》卷六载曾云巢工画草虫，年迈愈精，问其秘传，云巢笑答："(我)自少时，取草虫笼而观之，穷昼夜不厌，又恐其神不完也，复就草地之间观之，于是始得其天。"

生长规律的知识。诸如此类，记载不少。又如韩若拙画鸟，自嘴至尾皆有名称，并定毛羽数目，说明为花鸟造型，严格之极。这种风气，一直到宣和之时，赵佶在画院中都是竭力提倡的。

黄居寀

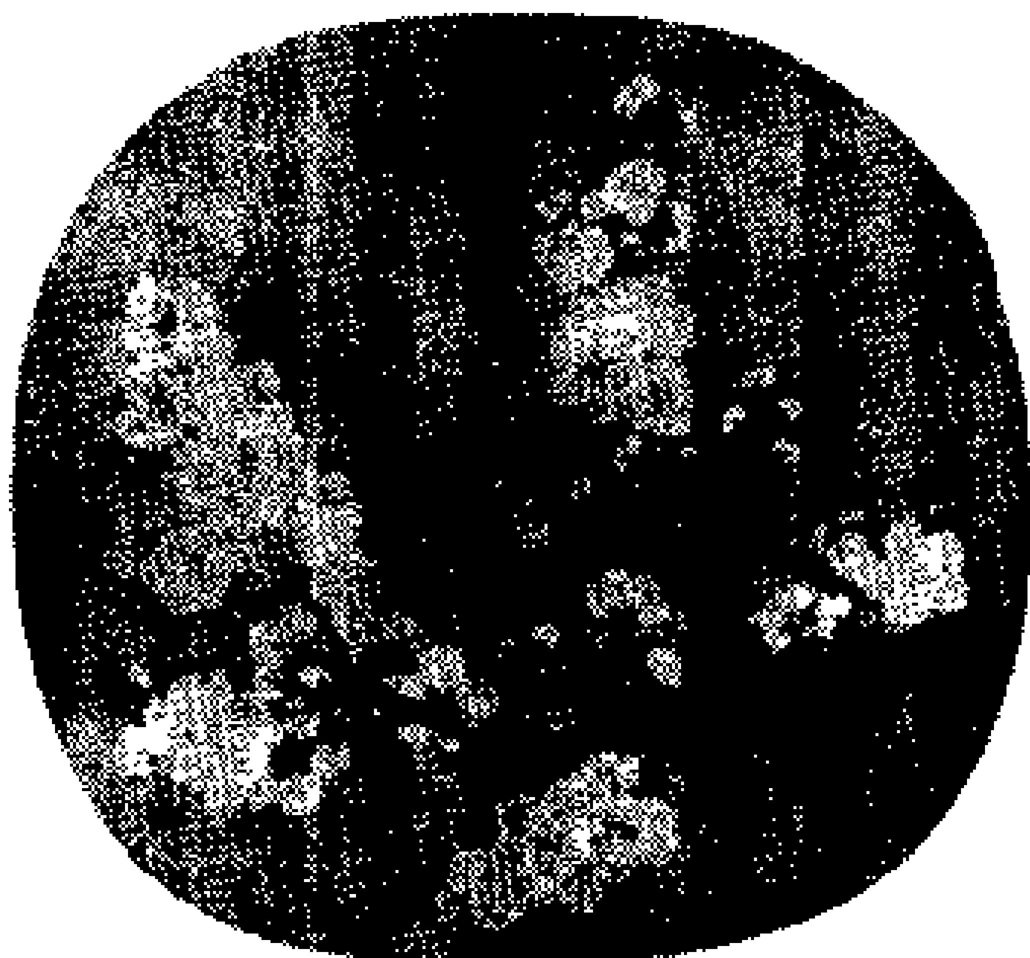
黄居寀(933—？)，字伯鸾，黄筌之子，居宝之弟，初为后蜀画院的"翰林待诏"，于宋太祖乾德三年(公元965年)与其父自成都到开封，为宋朝画院"待诏"。在宋初画院中，由于他的影响，巩固了"黄体"的地位。《宣和画谱》载，当时画院以黄家的画法为"标准"，而且"较艺者，视黄氏体制为优劣去取"。风气所开，一时学"黄氏之风"波及院外。今存黄居寀的《山鹧棘雀图》，可以窥见"黄氏体制"的遗风。黄家画法的特点是以极细的墨线勾出轮廓，然后填彩，往往把墨线隐去，即未隐去，墨线也不显露。这是一种"钩勒填彩，旨趣浓艳"的作风。自宋初一直持续了九十多年，及到熙宁时，杰出的花鸟画家崔白与其弟崔悫及吴元瑜等出来，创造



264 山鹧棘雀图
宋 黄居寀

了新的画格，才转变了画院只是“重黄”的风气。

北宋的花鸟画家中，在“黄氏体制”未有变格之前，赵昌是比较优秀的作家。他不在画院，但是他的写生花鸟和他的画风，却给画院转变黄氏体制以重大的影响。



265 杏花图　宋 赵 昌(传)

赵 昌

赵昌(？—约1016)，字昌之，四川广汉（剑南）人。在真宗大中祥符间负盛名。相传他早岁学画，每天清晨，趁朝露未干，即于花圃中，一边观察，一边手调彩色作画。他自称“写生赵昌”。他所画的花果，得到“写生逼真，时未有共比”的赞美。



266 果熟来禽图　宋 林 椿

赵昌喜欢画折

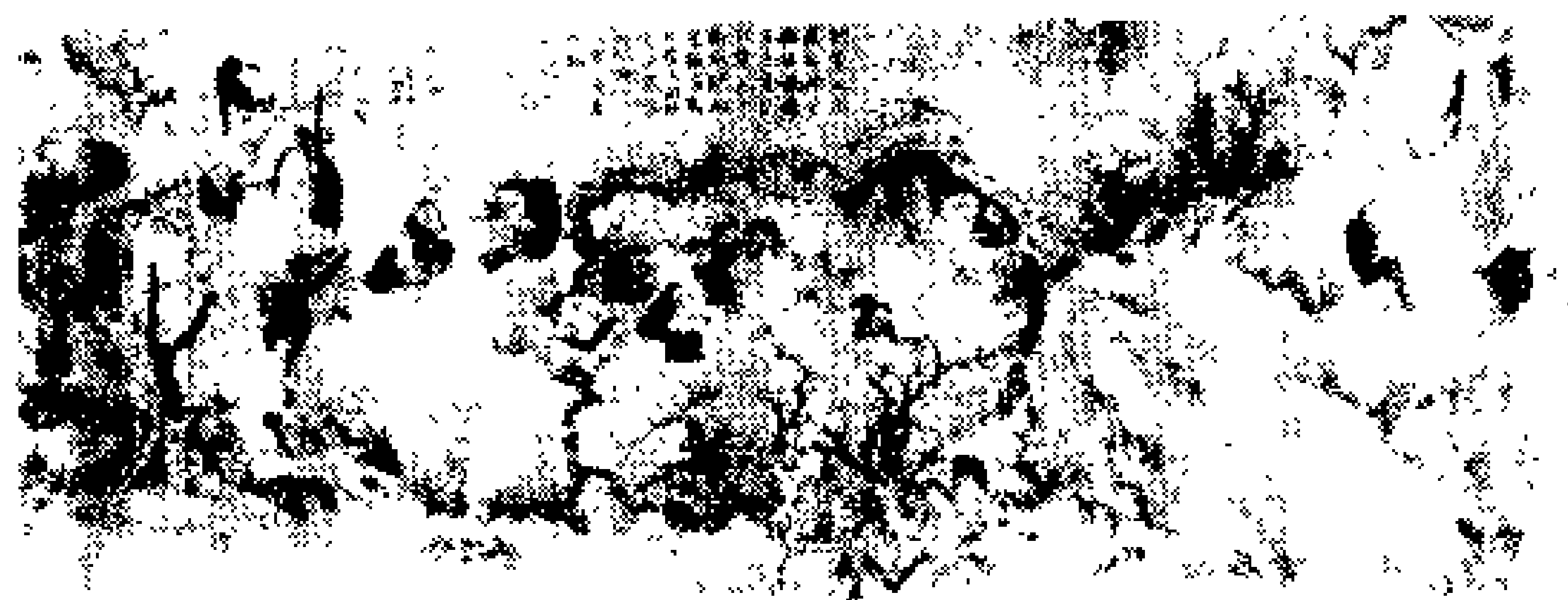
枝，偏于没骨一路。郭若虚以为"旷代无双"。今传他所作的《杏花图》，系宝熙旧藏。此画粉色极浓，几不见笔墨痕迹，郭若虚说他"尚傅彩之功"，可以从这件作品窥见。

赵昌画花重写形，虽有"逼真"之誉，但"生意"不足。米芾在《画史》中提到："赵昌、王友、镡黉辈，得之可遮壁，无不为少"，评价不高。但是赵昌的影响还是极大，师法于他的画家不少。南宋孝宗淳熙间的画院待诏林椿，所作花鸟，便以赵昌为师。林椿现存真迹，尚有《梅竹寒禽图》、《果熟来禽图》，前者为早年之作，后者为晚年笔迹，其早晚画法嬗递，由此亦可得见。

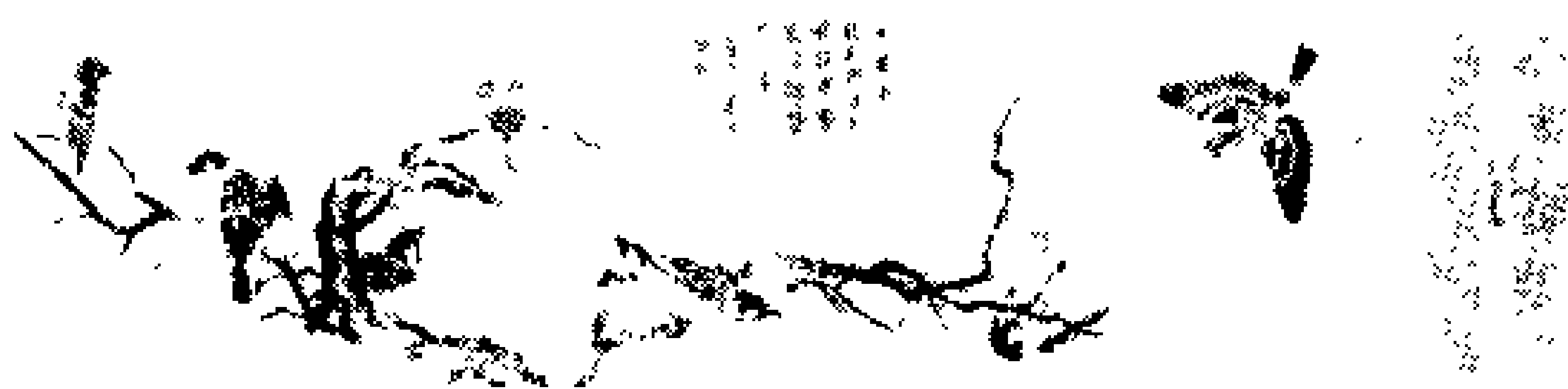
在北宋，比赵昌稍迟而又受到赵昌启发的易元吉，写生方面也获得很大成就。

易元吉

易元吉(1001—1065)，字庆元，长沙人。说是"灵机深敏"，在宋英宗时代，画花鸟、蜂蝶，达到高度的水平。后来见赵昌的作品，启发很大，感到要成为有成就的画家，必须



267　聚猿图(部分)　　宋　易元吉



268 寒雀图 宋 崔 白

摆脱古人陈套。于是奋发起来进入深山密林，或“寓宿山家，动经累月”，以觇猿猴獐鹿动止，对林石景物，也作认真记写。此外，他在长沙所住的屋后，“疏凿池沼，间以乱石，丛花、疏篁、折苇其间”，并且“驯养水禽、山兽”①，常在窗口看其动静游息的姿态。就这样，使得他的绘画艺术得到“古人所未至”的成就。传他的《聚猿图》，可能就是写万守山中所见的情景。米芾《画史》记述：易元吉的花卉为“徐熙后一人而已”，所画翎毛如徐熙。米芾还认为易“以獐猿称，可叹”，这是因为“画院人妒其能，只令其画獐猿”之故。



269 双鸟戏兔图
宋 崔 白

① 《图画见闻志》与《图绘宝鉴》皆有所载。

崔 白

崔白(生卒未详)，字子西，濠梁(江西)人。熙宁时为画院艺学。他不仅专长花卉翎毛，就是人物、山水，无不专精。

崔白所作花鸟，明显的特点是“体制清赡，作用疏通”。他的这种画风，不只是与浓丽的黄氏画法不同，而且突破了在画院里保持了将近一个世纪的“黄氏体制”。

现存崔白的作品有《双鸟戏兔图》[1]、《寒雀图》、《竹鸥图》等。《双鸟戏兔图》绢卒、着色，描绘深秋时园林所见。有双鸟飞来，其中一鸟于枝上对着树下的一只野兔叫呼，兔子蹲在地上，回首作逗趣状。坡岸的枯枝、小竹和衰草，被西风吹动，似瑟瑟作响。所画一笔不苟，颇有生意。《寒雀图》写枯枝上的九只麻雀，各具姿态。用笔枝为奔放，所谓“白画雀，无黄家习气，自有骨法，胜于浓艳重彩”[2]，可以从这些作品中获得了解。

崔白虽然是北宋画院中转变黄家画风的主力军，但是对他的评价，当时极不一致，有称赞的，也有非议的。如黄山谷看了他的《风竹鹳鸽图》，题辞赞赏，以为“崔生丹墨，盗造物机，后有识者，恨不同时”。米芾在《画史》中则说，张挂崔白等作品，

---

① 此图《石渠宝笈》著录及画上题签，均作“宋人双喜图”，因中部树干上有“嘉祐辛丑年崔白笔”八字，故改题为崔白作。又树上双鸟非鹊。

② 高士奇跋陈仲美(玉林)《溪凫图》引洛川斋主人语。

"皆能污壁",而且以为"不入吾曹议论",两种评价,完全不同。

崔悫是崔白的弟，他的画风与兄相若。他的长处,据《宣和画谱》记述,"凡造写景物，必放手铺张而为图,未尝琐碎"。他喜欢画兔，"自成一家"。崔白还有小孙崔顺之，作风完全保持祖父的遗风。尚有弟子吴元瑜，字公器，开封人，神宗时为吴王府的殿直将军，赵佶未即位前，曾请吴元瑜教授花鸟。元瑜的成就，几与崔白并驾。

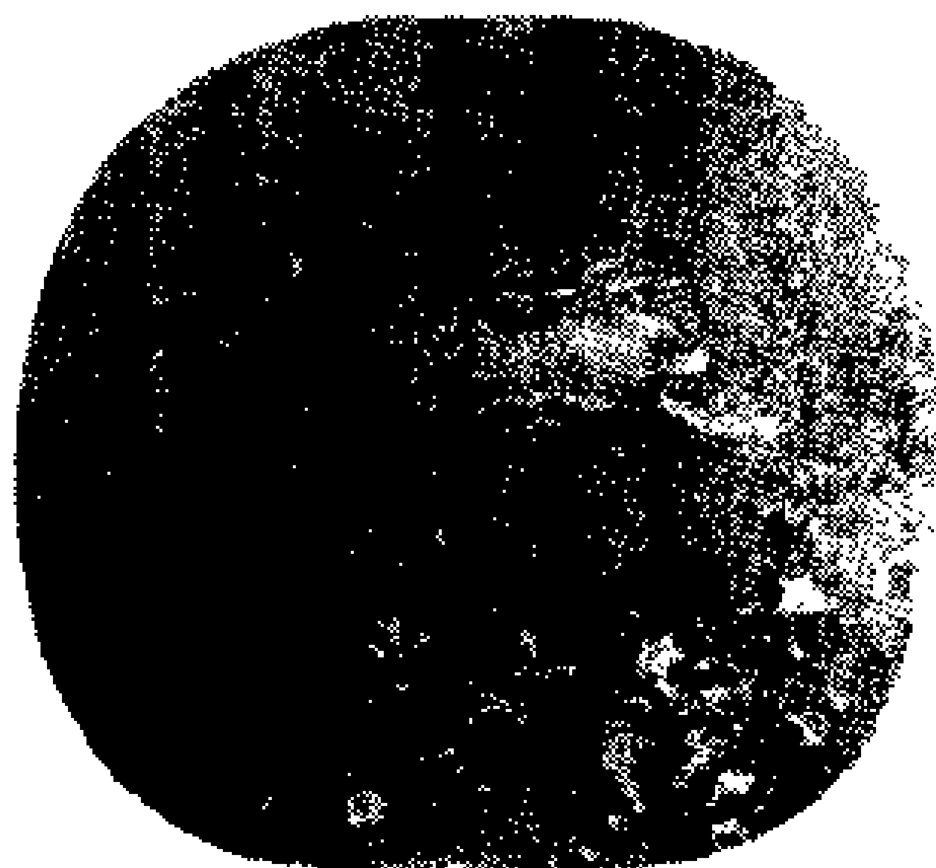
北宋时期的花鸟画家，除上述外,就《宣和画谱》所录,还有唐忠祚兄弟、艾宣、丁贶、刘常、梁师闵、刘梦松、李延之、僧梦休等。

南宋的花鸟画

到了南宋，花鸟画的兴盛，不减北宋。厉鹗《南宋院画



270　狸奴蜻蜓图　　宋　李　迪



271　野卉秋鹑　　宋　李忠安

录》辑录画院画家九十多人中，专画花鸟，或以人物、山水画擅长而又兼画花鸟者在半数以上。南宋花鸟画家如半安忠、李迪、阎仲、吴炳、韩祐、林椿、宋纯、毛松、法常、鲁宗贵、宋汝志、王华、朱绍宗等，都有相当造诣。这个时期，画法已不规于“黄氏体制”，或双钩、或没骨、或点染、或重彩、或淡彩、或水墨、或工笔、或写意，各逞所能。较有影响的画家如下：

李 迪

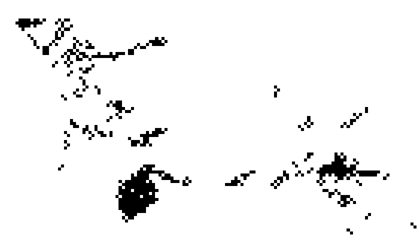
李迪（生卒未详）①，河阳（河南孟县）人，孝宗、宁宗时在画院任职，所画别有风致。现存作品如《雪树寒禽图》、《枫



272 写生蔬果图（部分） 宋 法 常

① 李迪，历来皆作北宋宣和时画院待诏，并说绍兴间“复职画院副使赐金带”。但见李迪作品署年，如《雪树寒禽图》，淳熙十四年（1187年），《狸奴图》，绍熙四年（1193年），又《雏鸡图》、《木芙蓉图》，庆元三年（1197年）等，至迟已在宁宗赵扩朝。又据《图绘宝鉴》载，其子德茂于理宗淳祐年间（1241年——1252年）入画院。据上述两点证明，说李迪为北宋宣和时画家是不可靠的。

鹰芦雉图》、《狸奴蜻蜓图》、《雏鸡图》及《木芙蓉图》等，生动而富有神韵，用笔严谨而无拘束。《雪树寒禽图》，写出寒禽孤独之意。枯枝、雪竹，极尽其萧疏之状。在用笔上，他将工细与粗放结合起来，形成一种新的格局，为南宋花鸟画正在转变画风时的典型。《狸奴蜻蜓图》，画猫儿回顾，工而不板，猫儿双目送飞虫，极有情趣。《枫鹰芦雉图》，绢本，大幅设色，颇具气势，均为南宋花鸟画中的优秀作品。





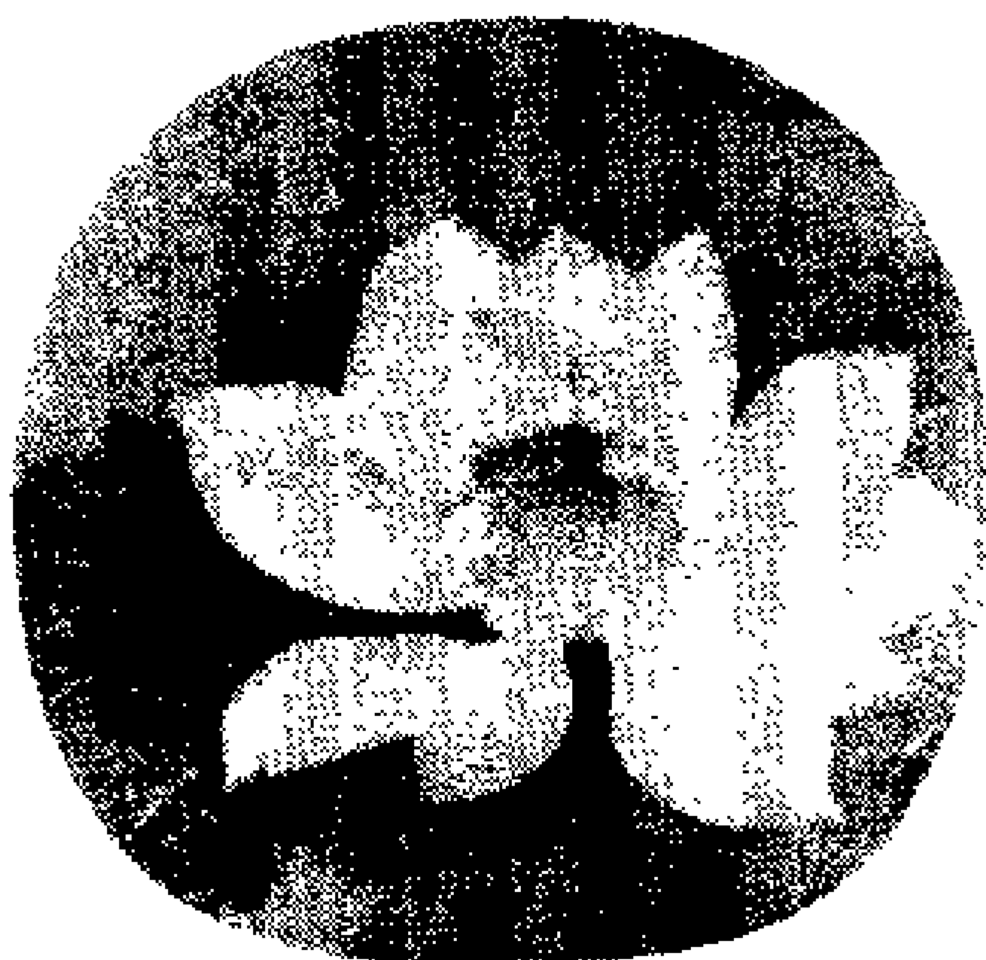
273　松树八哥图
宋　法　常

李迪绘画，当时颇有影响。光宗时，任职画院的张茂，所画翎毛一如李迪。善画风木的何浩，所画花鸟也类李迪。又钱塘人张纪，为李迪高弟，"工画飞走"。其他尚有王安道、卫光远、曹莹等，皆师法李迪。

与李迪同时在画院的李安忠，工飞、走，花、竹仅次于李迪。南宋的不少花鸟画家，不仅画禽鸟的飞鸣饮啄，而且喜画猛禽的"欲争欲斗"，说是"羽虫三百六十种，鹰隼之击搏，南渡画家所喜画，盖家国动荡，不欲如宿鸟之安逸也"① 。李安忠的作品，《画继补遗》、《图绘宝鉴》都说他"尤工画捉勒"② ，

① 黄宾虹《古画微》修改稿引韩玉泉（昂）语。

② 捉勒，指鹰鹞猛禽捕食鸠鸽燕雀小鸟。有引用者，改为"勾勒"，误。



274 荷 花　宋 无 款

而且得鸷猛及畏避之状。他所描绘的，不如一般写花鸟之“静”，却是专写花鸟之“动”。他画鹰画鹘，往往爪起项引，回环相击，这样的创作，正体现了南宋花鸟画家一种新的构思布意。

法 常

法常（？—1280前后）[1]，号牧溪，本姓李（一作薛），南宋理宗、度宗时在杭州长庆寺为僧。据吴大素《松斋梅谱》载，僧法常“喜画龙、虎、猿、鹤、禽鸟山水、树石人物。不曾设色，多用蔗查、草结，又随笔点墨，意思简当，不费妆缀。松竹梅兰，不具形似；荷鹭、芦雁，具有高致。一日造语伤（贾）似道，广



275 寒禽图　宋 无 款

① 法常生卒，《墨林新语》引《丹青记》作公元1177年至公元1239年。此据元吴大素《松斋梅谱》载，法常“圆寂于至元间”。

捕之，避罪于越之丘氏家。所作甚多，唯三反帐[①] 是其绝品。后世变事释，圆寂于至元间。江南士大夫家至今存其遗迹，竹稍少，多芦雁等"[②]。这则记载，除了评述法常的画艺外，还提到他曾反对过卖国殃民的贾似道，并遭到追捕之险，是一位刚直而不畏强暴的画僧。

法常的绘画，继承了石恪、梁楷的画法而有所发展。过去有的记载，对他的作品，似加恶评。如元代夏文彦《图绘宝鉴》中，说他"喜画龙、虎、猿、鹤、芦雁、山水、树石、人物，皆随笔点墨而成，意思简当，不费妆饰"，接着说他"粗恶无古法，诚非雅玩"，后来的《画史会要》抄录《图绘宝鉴》的说法，也以为法常的绘画"粗恶无古法"。这种评论，证之现存法常的作品是不符合实际情况的。法常作品，国内保存的有《写生蔬果图卷》，纸本、水

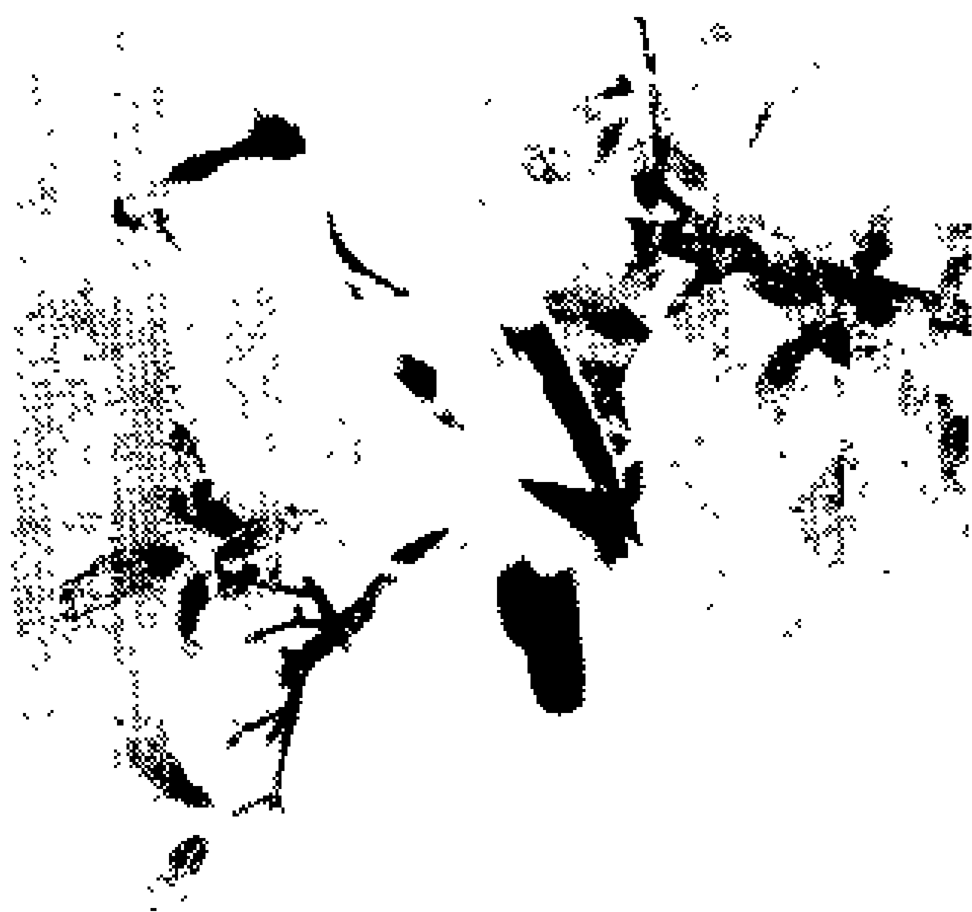


276　风蝶图　　宋　无　款

---

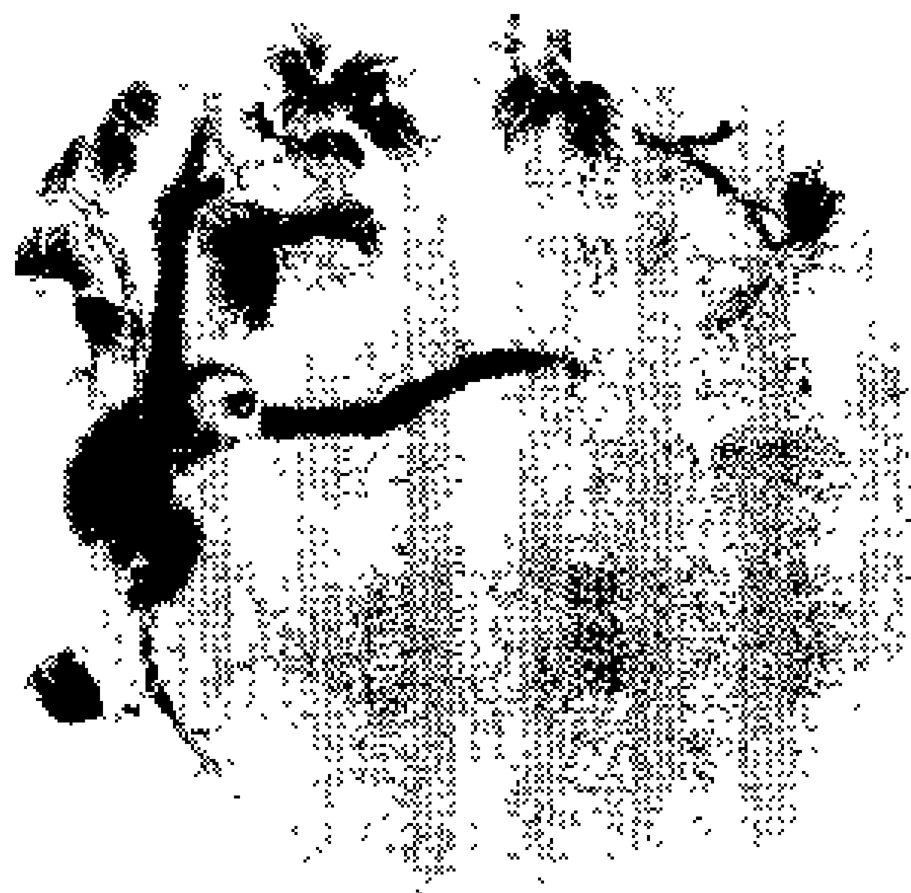
① "三反帐"，王冶秋解释，"疑为三幅屏帐"，"系指三幅一堂画而言"。

② 此据王冶秋《画史外传》。这段文字，是"由日文译回"的。吴大素《松斋梅谱》，见清黄虞稷《千顷堂书目》，作十五卷。又吴大素，字季章，号松斋，元代会稽人，善画梅，有梅谱传世。日本藏有吴大素作品《雪梅图》、《松梅图》等。



277 石榴黄鸟　宋 无 款

墨，故宫博物院收藏。画有蔬果、翎毛及鱼、虾、蟹等，后有沈周题跋，认为所画“不施彩色，任意泼墨沈，俨然若生，回视黄筌、舜举之流风斯下矣”！又一卷是《法常写生卷》（今在台湾），也是纸本、水墨，画各种花卉、蔬果、翎毛。上有款“咸淳改元、牧溪”，施尾有项元汴、圆信和尚、查士标等题跋。项元汴以为“其状物写生，殆出天巧，不惟肖似形类，并得其意”。圆信说是“笔尖上具眼，流出威音”，查士标评论它是“有天然运用之妙，无刻画拘板之劳”。对照画卷，这些评论还是恰当的。其实夏文彦的所谓“粗恶无古法”，也正是从反面透露了法常的画作，自有它创新的风貌。



278 蛛猴图　宋 无 款

法常的绘画作品，流传在日本的不少。他

的画风，在日本产生了重大的影响，甚至被评为"画道的大恩人"①。法常是南宋高僧无准禅师的"法嗣"，他和当时日本派来中国学佛法的"圣一国师"是同门。圣一在宋理宗淳祐元年（公元1241年）回国时携带去的法常作品《观音图》、《猿图》、《鹤图》，至今仍珍藏在



279 游鱼图 宋 无 款

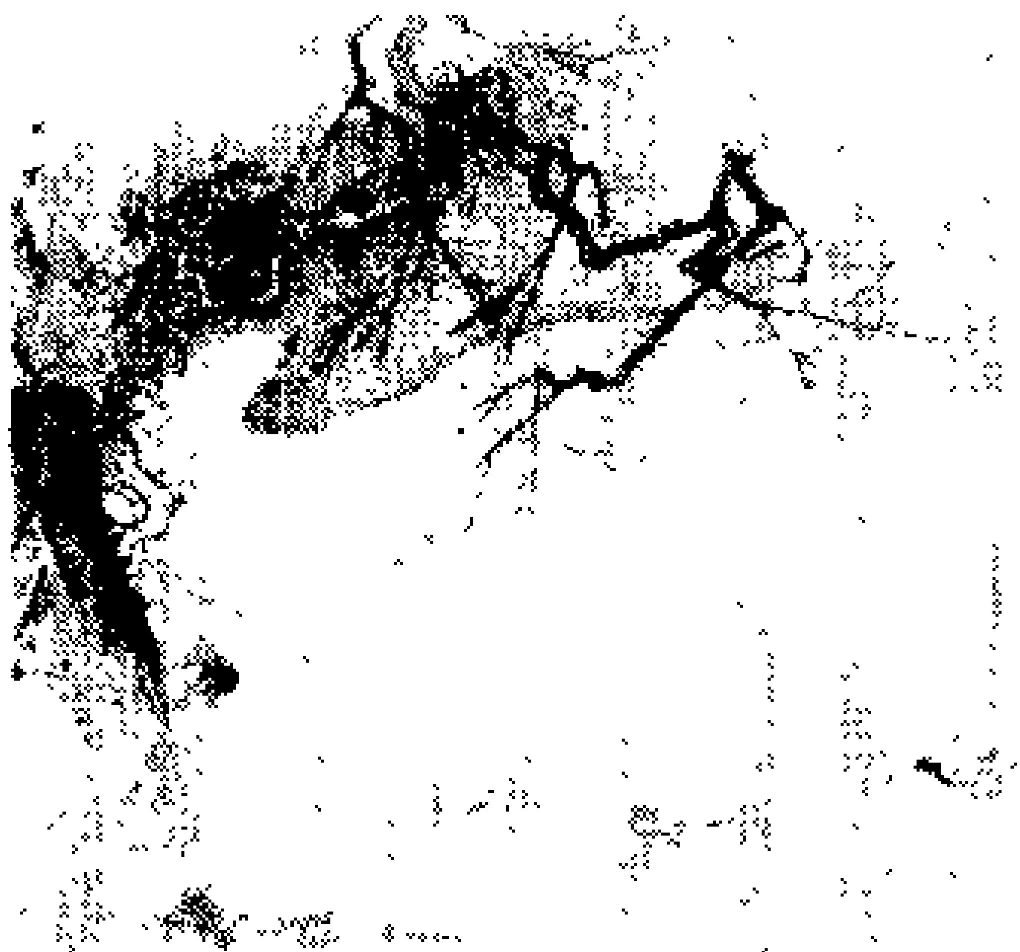
东京大德寺，被称为"国宝"。在日本的法常作品，尚有《罗汉图》、《松树八哥图》等。尤其是《松树八哥图》，运用简洁的笔墨，栩栩如生地表达了八哥以及松针、松果的状态。法常的画风，不但对元代所画的墨禽有影响，明代的沈周、陆治的写意花果，都受到他的一定启发。



280 疏荷沙鸟图 宋 无 款

两宋的花鸟画，尚

① 日本《国宝全集》第六辑解说。



281　梅石溪凫图　　宋　马　远(旧题)

有不少无署名的作品流传下来，仅就建国后出版的《宋人画册》、《两宋名画册》中所编集的花鸟画，已使人感到丰富多彩，如《花蝶图》、《石榴黄鸟图》、《蛛猴图》、《游鱼图》、《粉蝶图》、《桃花双鸟图》、《疏荷沙鸟图》、《红梅图》及《梅石溪凫图》等。这些作品，虽然未必都出于诸大家之手作，但也可以从这些作品中，看出两宋花鸟创作受各种流派的影响而产生的多种风貌。

第七节　两宋的水墨梅、竹

梅、竹在宋代成为一种独立画科，标志着此时的绘画，不仅内容愈加丰富，题材也愈加专门化。

专以水墨画梅、竹或兰花、葡萄的，多半是文人画家。《宣和画谱》在《墨竹叙论》中提到，“有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似，而独得于象外者，往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作”。如文同、苏轼，他们在北宋时，不独以诗文著称，所画墨竹，亦为朝野所重。他如僧仁仲、扬无咎、雍𤅢等画墨梅，也得时人所称赏。宣和时，有杨宠画菊，能工能写，以其风致特出，遐迩闻名。南宋末，有如赵孟坚、郑

思肖等画梅写兰，更为史家所传颂。甚至也有画水墨草虫的，如画僧居宁，画草虫，自题"居宁醉笔"，类似墨戏。他们的作品，都是借物抒情。他们的审美情趣，与一般专画"玉堂富贵"者有所不同。这一类绘画，后世把它列为别具一格的文人画。尤其是墨竹，到了元代，愈加发展。

挥写梅、竹，多有寓意。那些"词人墨卿"，只要在生活中有所感触，往往寄情于其中。苏轼说：文同画竹，乃是"诗不能尽，溢而为书，变而为画"，实则苏轼自己，也是如此。这些文人，不论画一枝梅，画一竿竹，都有他们的目的与作用。但他们却说自己"无意"，实则是，这种"无意"即"有意"。他们把兰、竹人格化，称竹为"君子"，称兰为"美人"①。在历史上，把花木能傲霜耐寒的自然特性，比作人的品德气质，早已出现，《诗经》里有，屈原、司马迁的文章里也有。宋代士大夫画家认为画松竹梅可以"载道"，都不是出于偶然的说法。

宋代出现水墨画梅、竹、兰花等，原因是多方面的：一，北宋中叶，自仁宗（赵祯）至哲宗（赵煦）的七十多年间，社会上虽然表面昇平，但其帷幕之后，民族矛盾和阶级矛盾却日益深刻化和复杂化，上层建筑的各个领域里，几乎都出现了变革的要求，当时的政治如此，哲学、文学也如此。因此，新兴的文人画，在这种社会气氛里，不能不受到文艺变革思想的影响。其次，士大夫阶层在当时的社会中占有相当的势力，他们的言行，在社会上引起一定的重视。他们在文学艺术上，除了通过诗文表达自己的观点、主张外，还广泛地寻求适宜

---

① 这个"美人"，正如黄庭坚所说，乃"德才兼备之士"。

于他们感情发泄的艺术形式。水墨写意画正好能与他们的寄情遣兴及吟诗写字相配合，所以当它被士大夫掌握时，就迅速的获得了发展。三是，就水墨画的本身来看，它经过唐、五代而到了北宋，至少有三百多年的历史，已经累积了不少经验。唐代殷仲容画花鸟，"或用水墨，如兼五彩"，五代徐熙则"落墨为格"等等，都是前人通过辛勤的艺术实践所获得的实际经验。这种传统方法，至宋代，不但被认识，而且被掌握而有所发展。

文　同

文同（1018—1079），字与可，号石室先生，又称锦江道人。梓州永泰（四川盐亭县东北面）人。出身于"儒服不仕"的家庭。于仁宗皇祐元年登进士第，初任邛州（四川邛崃县）"军事判官"，又调大邑政事。元丰元年（公元1078年），在京师奉命去湖州（浙江吴兴）任太守，赴任途中，病卒于陈州（今河南淮阳县）。然而他的墨竹，却有着"湖州派"之称。

墨竹在唐代即有①。吴道子曾画竹②，王维画竹负盛名③。又萧悦画竹，白居易为之题诗。唐代壁画竹子亦数见。五代画竹，记载更多。黄筌之外，李夫人（郭崇韬妻）、程凝、李坡（一作波，南昌人）等，皆善写墨竹。但后人评论墨竹画家，无不首先提到文同，说明文同在墨竹方面的成就更大。米芾《画史》、《宣和画谱》、郭若虚《图画见闻志》等，对文同都

---

① 元张退公《墨竹记》以为墨竹始自明皇（李隆基）。

② 宋黄庭坚撰《道臻师画墨竹序》。

③ 元杨维桢诗："唐人竹品谁第一，精妙独数王摩诘。"

有极高的评价。元代画竹名家李衎，他在《竹谱》中，对于文同，尤加推崇。

文同生平喜爱竹，认为"竹如我，我如竹"。他在《咏竹》中，赞美竹子"心虚异众草，节劲逾凡木"。还说"（竹）得志遂茂而不骄，不得志瘁瘠而不辱。群居不倚，独立不惧"。这些话，实在是他对自己为人的要求。他常在居住的地方广栽竹木，还给住所命名为"墨君堂"、"竹坞"等。对于竹的生长规律及其特性，他都有相当的了解。然而使他画竹之所以获得较大成功的，还在于"成竹胸中"。现传文同的《墨竹图》，正如郭若虚所谓"富潇洒之姿，逼檀栾之秀，疑风可动，不笋而成者也"。这些成就，都还是文同从苦学苦练中得来的。

宋代画墨竹以文同为代表外，尚有不少画家专事墨竹，如赵宗闵，所画墨竹一枝，被誉为"笔势妙天下"，黄庭坚并赋诗以歌之。又刘明仲画竹，被认为"游戏翰墨"。元祐中，有刘延世，少有盛名，常作墨竹，题诗云："酷爱此君心，常将墨点真，毫端虽在手，难写淡精神。"尚有李昭、黄与迪、田逸民等，皆长于墨竹，或写欹风，或写带雨，或写积雪，各



282 墨竹图 宋 文同

得其趣。

苏 轼

苏轼（1036—1101），字子瞻，号东坡居士，四川眉山人。他在文学艺术方面有卓越的成就，是宋代杰出的文学家与诗人，又是杰出的书法家，同时是著名的画家。

苏轼一生的艺术活动，主要精力在文学创作上，作画只不过读书吟诗的余事。虽然如此，但是他对文人画的发展，影响很大。他认为诗画是相通的，在《书鄢陵王主簿折枝二首》中说，"诗画本一律，天工与清新"。他特别看重文人画，在这方面，他不免带有阶级的偏见，但也道出了文人画的一些特点。在《跋漠杰画山》中，他提到"观士人画，如阅天下马，取其意气"。这种"意气"，他没有具体的说，但可以理解，不外乎画家品德、学问、艺术修养在画中的表露。关于文人画的表现，他又有"独得于象外"之说。这个"象外"，无非指画中的情意。如黄山谷说苏轼画古木，"胸中原自有丘壑，故作老木蟠风霜"。画中"老木蟠风霜"是给人可感的艺术形象，但使观众感到作者"胸中原自有丘壑"，这便是一种"象外"之意。这种象外之意，就是苏轼对文人画所要取的"意气"，也是苏轼之所以对文人画赞赏的重要之处。

苏轼喜欢并擅长画枯木竹石，有较强的表现力。除了具有高度的文学修养之外，他在书法上的成就，对他作画也是很大的帮助。他是宋代的书法家，北宋"苏（轼）、黄（庭坚）、米（芾）、蔡（襄）"四大书法家，苏轼即居其一，郭畀说他"作字如古槎怪石"，实在他画的"古槎怪石"，犹如他那老劲雄放



283　古木竹石图　　宋　苏　轼

的字体。孙承泽说:"东坡悬崖竹，一枝倒垂，笔酣墨饱，飞舞跌宕，如其诗，如其文。"应该说，还如他的行草。现存《古木竹石图》，传其所作，笔墨无多，表现极有生趣。有评其"古木拙而劲，疏竹老而活"，读此画，可信此评之不讳。

总言之，在政治上，苏轼隶属于旧党，有保守的一面，但在文学艺术上，他是属于革新派。对于艺术，他强调创造，要求有新意。所以在绘画上，他虽然自认"派出湖州(文同)"，但又说自己与文同是"竹石风流各一时"。在绘画史上，他的最大功绩就是对中国文人画的发展，产生了深远的影响。

扬无咎

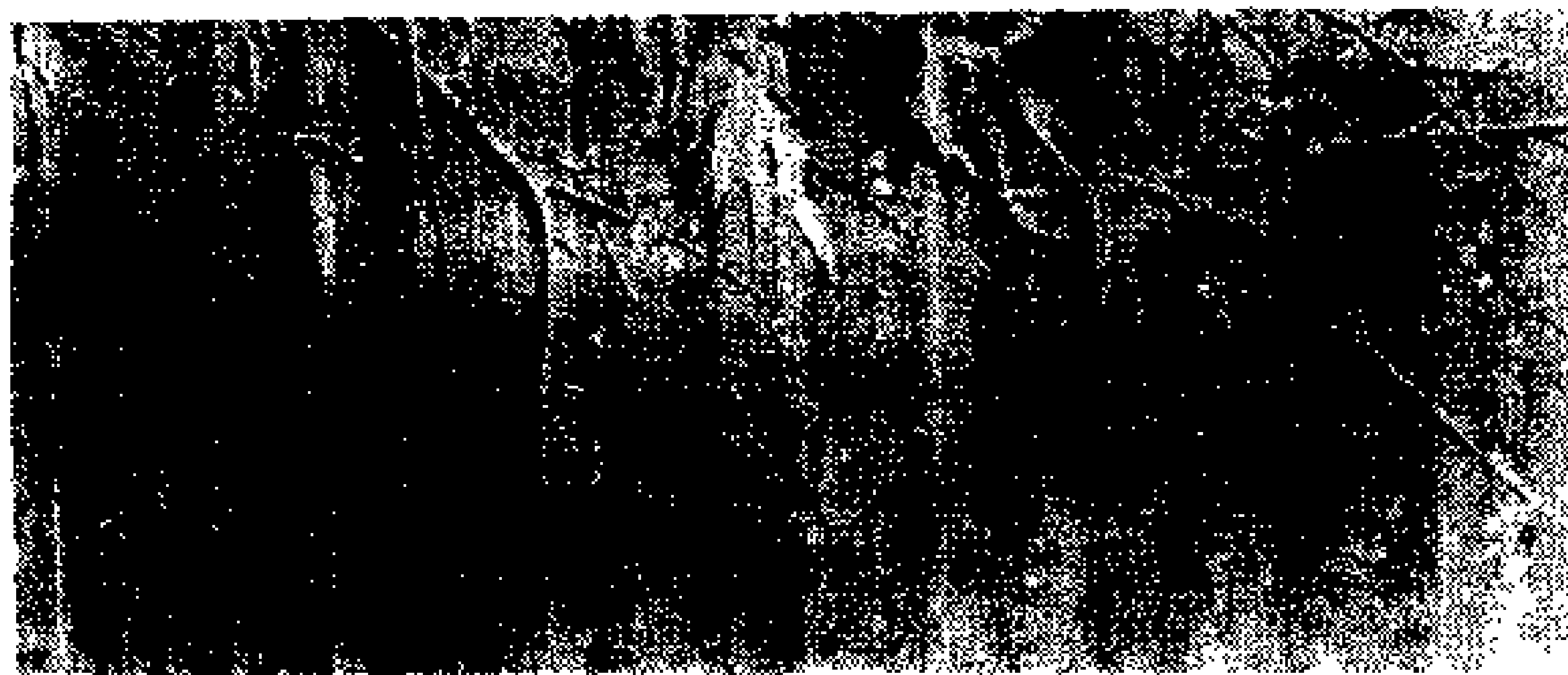
扬无咎(1097—1169)，字补之，号逃禅老人，江西清江(今清江县)人。是北宋与南宋之交重要的画梅专家。据说他



284　四梅花图(之一)　　宋　扬无咎

在年轻时，所居之处"有梅树大如数间屋"[1]，他常常去临写，因得其益。他曾画了梅花送进宫廷，徽宗赵佶看了，说他画的是"村梅"，此后，他画梅花，索性署作"奉敕村梅"，这是一种标榜，也是文人的一种牢骚。有说他"平生耿介，不慕荣利，故不俯仰时好"[2]。南渡后，"因不直秦桧，累征不起"[3]，可能没有做过官。

扬无咎画梅，祖述释仲仁（华光）的墨晕梅花。徐沁在



285　雪梅图(部分)　　宋　扬无咎

① 解缙《春雨集》。

② 解缙《春雨集》。

③ 《图绘宝鉴》、《画史会要》皆载。

《明画录》中，对此有较详细的记述 说"古来画梅者，率皆傅彩写生，自北宋华光僧仲仁，始以墨晕创为别趣。觉范（僧）效之，辄用皂子胶画于生缣扇上，灯月之下，横斜宛然。嗣是尹白（北宋）祖华光一派，流传至南宋扬补之，始极其致"。说明画梅到了扬无咎，才获得了更大的成就。据现存扬无咎的作品《四梅花图》、《雪梅》和《墨梅图》等来看，已经自有变法。他的《四梅花图》，是其晚岁作品。画分四段：一"未开"，二"欲开"，三"盛开"，四"将残"，写梅花的开放与凋谢。用双勾与没骨法混合起来画成，表现出疏瘦清妍。他的这种作风、不是豪放的写意，而是一种既工致又洒脱的文人画的风格。他的墨梅画法，不仅为文人画家所喜爱，即在当时画院中的作家，也有受其影响的。南渡后，宫中曾以其所画梅花张之壁间，说有蜂蝶集其上，使见之者惊怪。他的作品，后世有"村梅得雅俗共赏"之谓。学他画梅的，除了他的外甥汤正仲外，还有徐禹功、赵孟坚等。

汤正仲，字叔雅，开禧间自江西迁居浙江黄岩。画梅发展了舅氏的方法，又出新意，说他采用"倒晕"画法，即以墨笔勾出花形，然后在花的周围，用淡墨晕染，这与墨写梅花适得其反，所以获得"青出于蓝"之誉。

徐禹功，画史说他与扬无咎盛称于后世。他的现存作品《雪梅图》与扬无咎的《雪梅图》，不论画法、风貌，都极相似，从而可知扬的画法有其深远的影响。另一方面，可证徐画墨梅，正是扬派墨梅的嫡系。

扬无咎工画墨梅外，并善画水墨人物，但无作品流传。扬尚能作松竹水仙，与当时的院体花卉，风格迥然不同。

赵孟坚

赵孟坚(1199——1264)①，字子固，号彝斋，宋朝宗室，曾居海盐。理宗宝庆二年进士，曾官严州太守。平日效魏晋名士的生活作风，有时如北宋的米芾。东西游适，常于舟中挟雅玩之物，兴到吟弄，以至废寝忘食。当时的人，一望即知为"赵子固书画船也"。他曾客居杭州，一次薄暮时，舟过西湖里湖，指林麓最幽处，瞪目而叫："如是景色，正洪谷子(荆浩)、董北苑(董源)得意笔也。"古代文人画家的生活情趣，于此可知其一二。



286　岁寒三友图　　宋　赵孟坚

赵孟坚的绘画，受扬无咎的影响。画梅、竹、松、水仙外，喜画

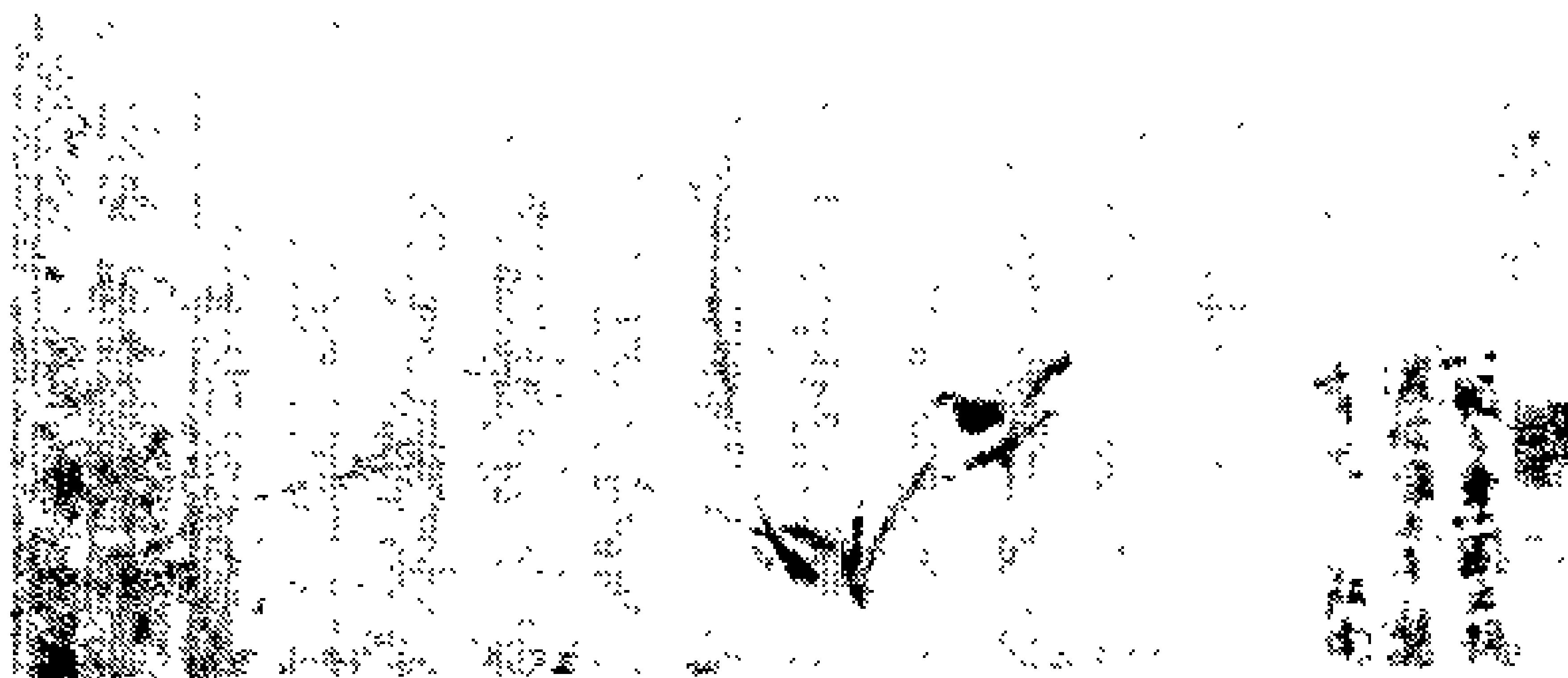
① 赵孟坚卒年，《浙江通志》引赵文华《加兴府图记》，作元成宗元贞元年(公元1295年)，但据元袁桷《清客居士集》跋定武禊帖云："赵子固本……子固死，入贾相家，贾败，籍于官，有官印，归济南张参政斯主，今在集贤大学士李叔固家。"贾相家，即贾似道家。贾败被杀在南宋未亡之前，从此可知赵卒之时不在元初。又据叶隆礼于咸淳三年(公元1267年)跋赵孟坚《梅竹诗谱》云："将与之就正，而子固死矣。"可见孟坚之卒，最迟在咸淳三年。此据顾光诗定1264年。

兰花，现存《墨兰图》卷，传其所作，极写意之能事。有题诗其上，末句云："一岁缫花一两茎"。尽管说的是兰花，透露的却是他自己的情意。传他所作的《水仙图卷》，白描双勾，笔力劲健秀拔。他的作品，还有如《岁寒三友图》（纨扇），俊雅文秀，最为清逸。他的这些作品一笔一划，注意书法与画法的结合，可以代表宋末文人画的艺术特色。

赵孟坚的弟孟淳，善画墨竹，得其兄的传授，作风相近，但未见他的留传作品。

郑思肖

郑思肖（1241—1318），字忆翁。宋亡后，坐卧不北向，因号所南。福建连江人。元初隐居吴下，画兰不画土，谓之"露根兰"。人问其故，他回答："土为番人夺去"①，表示他画的露根兰花，寄有"亡国"的沉痛心情。他的诗文集《心史》，内



287　墨兰图　　宋　郑思肖

① 见明郁穆《寓意编》。

有一首诗，其末句云"千语万语只一语，还我大宋旧疆土"。他的这句话，表明了他对异族统治的反抗，也表明了他对南宋王朝的维护。夏文彦在《图绘宝鉴》中记其墨兰长卷，题着"纯是君子，绝无小人"。这种题语，既说他有民族的自尊心，但也包含了士大夫的自傲态度。传为他所作的《墨兰图》，寥寥几笔，但能表露出一种清绝的风致。画中题有"一国之香，一国之殇，怀彼怀王，于楚有光"。又有一幅《墨兰图》，也传为他所作，画中署款，作于大德丙午年(公元1306年)，此时宋亡已经二十六年，他也将近七十岁，画上题着"闲来俯首问羲皇，汝是何人到此乡，未有画前开鼻孔，满天浮动古馨香"，另有其深长寓意。在民族之间争端激烈的年代，郑思肖不失为一个爱民族的画家。

第八节　五代、宋代的石窟、寺院壁画

五代两宋壁画，有记载可查的，尚有数十处，大都是寺观作品，而保存下来的，除石窟和墓室的壁画外，寺观作品，寥寥无几。如山西大同华岩寺，为辽时(公元1038年左右)创建。所存壁画，因建筑已经重修，都系后人重绘。山西稷山县小宁村的兴化寺，尚残存相当于宋代理宗时的一些作品。近年，河北定县发现的两座宋代塔基，保留了比较值得重视的壁画。净众院舍利塔塔基的北壁，所绘涅槃变，描绘释伽牟尼死后诸弟子举哀号哭的情景，勾线流畅，人物表情，刻划入微，有伏尸饮泣，有捶胸顿足，也有嚎啕大哭，表现了不同性格的特征。静志寺真身舍利塔的塔基，四壁均有壁画，券门两侧的天王像，画得较有气势，用笔虽不及净众院舍利塔



288　涅槃变　　宋　河北定县寺塔壁画

塔基壁画，但能把握大体，作出稳健的表现。均为现存宋代寺塔壁画中的重要作品。

本节拟就榆林窟、莫高窟及炳灵寺作简要介绍。

安西榆林窟

五代梁时，张仪潮嗣绝，河西归曹义金统治。当时中原战乱不已，瓜、沙诸州，偏处西陲，由曹氏三世守了一百多年。所以在敦煌的莫高窟与安西的榆林窟，系曹氏出资建窟的不少。

榆林四窟，画有千佛及赴会菩萨。供养人像有曹延禄题名。该窟还画有"西方净土变"及文殊、普贤及药师佛。

榆林十二窟，系曹元忠窟。内室东壁画"劳度叉斗圣"，虽残损，犹见画工的功力。洞口南壁有曹元忠像，乌帽、朱衣、腰笏，题名"推诚奉国保塞功臣敕归义军节度特进检大师兼中书令谯郡开国公曹元忠"。另外所画为其属眷。

榆林窟壁画，有画工的题榜，称"都勾当画院使"，"都画

匠作" 及"知画手"等画院画家的职位。可见曹氏为了敬佛修窟，曾经招收了各地的不少画工来为其服务的。

敦煌莫高窟

曹氏在敦煌莫高窟所修的洞窟，有如98窟、100窟等，都还保存着精美的壁画。98窟南北两壁有大型的经变，不过都是继承唐人遗风。该窟还有窟主"大朝大宝于阗国大明大圣子"及皇后（曹义金之女）的供养像。100窟为曹义金修建，窟型较大。东、南、北壁除画"西方净土变"、"维摩诘经变"及"天请问经变"外，绘有"曹义金夫妇出行图"，描写曹氏统治瓜州时的显赫生活，这是仿晚唐156窟张仪潮夫妇出行图而略加改变的。在莫高窟的五代壁画中，大多的供养像，画得特别高大，几乎可以等身，傅彩也特别强烈，可谓莫高窟壁画在五代时期的明显特点。



289　曹义金夫人供养像（摹本）
五代　榆林窟16窟

到了宋代（北宋），莫高窟壁画比之唐、五代显然逊色了。它的主要原因，可能是我国东南海上的交通日渐发达，敦煌失去了政治上、经济上的重要性，而成为边远僻地的缘故。另一方面，当时统治瓜、沙二州的曹氏，表面上归服宋朝，实

际上与中原北宋王朝联系已很少。所以当时的莫高窟，甚至连宋朝改元多年后，也还不知道[①]。当时不仅中原的画家去得少，有些仰给于中原的绘画用具及颜料等，也由于交通阻塞难得办到。如隋唐时期壁画中常用的有些颜色，到了这时已很少使用。所以作画条件，远不如唐代。也由于交通的阻塞，在这些壁画中，看不到受中原北宋山水、花鸟画高度发展的影响。

宋窟壁画内容，仍以"经变"为主。其他画有菩萨、千佛等。"经变"大多以唐窟壁画为蓝本，模仿的现象很明显。

虽然如此，但是现存的宋窟，从数量上来说，尚有九十多窟，其中最突出的大窟，要算是曹延禄任节度使时所修建的第61窟。

61窟是莫高窟中现存规模最大的洞窟，也是敦煌宋窟的代表。全窟壁画保存完好，内有"西方净土变"、"法华经变"、"报恩变"等十一幅大经变、三十五幅巨幅的佛传故事画和几十个大与身等的供养人画像。在西壁尚画有以文殊菩萨道场为主，且有大量人物、建筑的《五台山图》。

61窟的"经变"，从其艺术的形式与表现手法看，只是继承传统，变化不大，但是这些作者描绘手法还不是一般平庸的画手。这些经变中所描写的，富有生活内容，如耕作、养马、行旅、驼运等，都是宋代社会现实的反映。在故事画中，

---

① 莫高窟427窟宋代窟檐中，有"大宋乾德八年岁次庚午"的题记。按宋太祖乾德只有五年，实际已是"开宝三年岁次庚午"。又444窟的窟外，留有"开宝九年"窟檐，实则又是"太平兴国元年"。边塞消息阻隔的严重，于此可想而知。



290　报恩经变　　宋　莫高窟 61 窟

如南壁"楞伽经变"下的《摩耶夫人出游图》，尽管写的是释迦母亲乘坐象轿出外游赏的情景，但也透露了当时统治阶级中当权者的显赫和排场。至于《五台山图》，则是宋窟中比较有别创的巨构，是一幅山水人物画。这种图画，晚唐时已很作兴，北方的寺院，画的不少，流传也很广，然而都没有保留下来，所以这幅《五台山图》的保存，就有它更大的重要性。五台山是佛教的圣地，《华严经》说文殊菩萨居住在东北方的清凉山，清凉山有五顶。《文殊师利菩萨现宝藏陀罗尼经》说，这座山在"振那"，即中国，和五台山相合。于是五台山即成为佛教的圣地。五台山建立了许多寺院。不少佛教传说，出自此

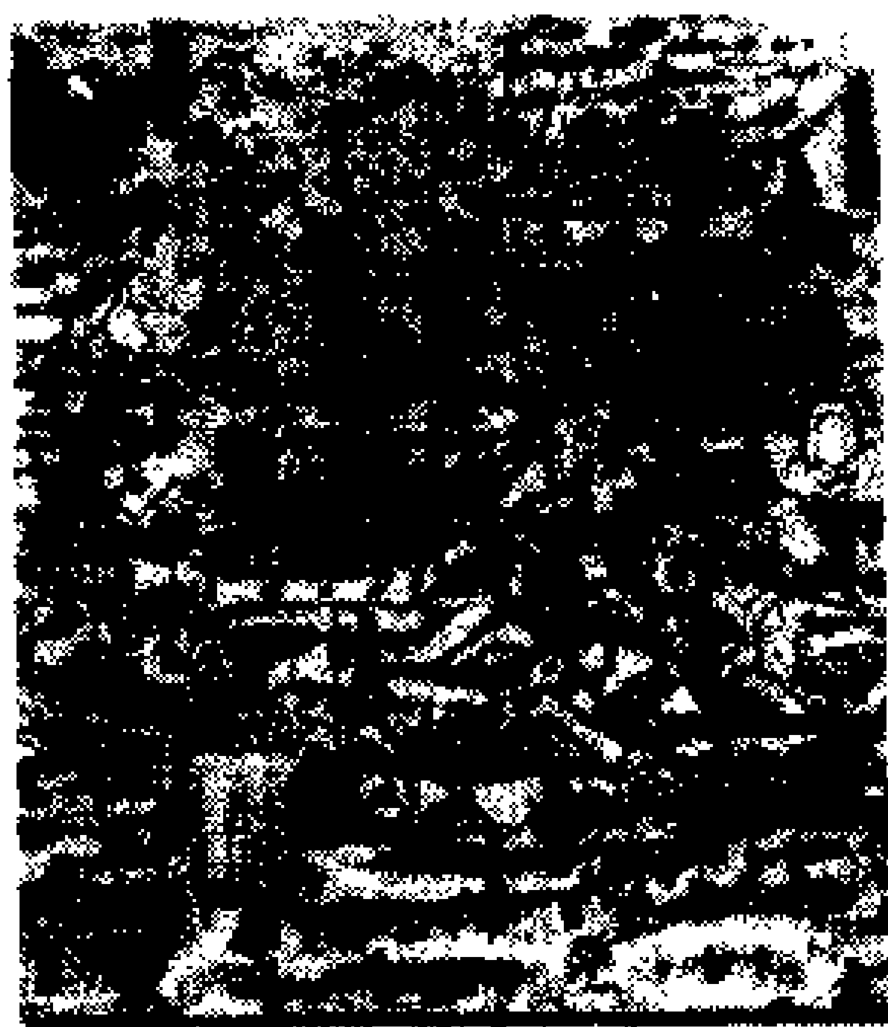


291　耕作（弥勒经变部分、摹本）　宋　莫高窟 61 窟



292　摩耶夫人出游　　宋　莫高窟 61 窟

山。这幅画，写山西太原经五台到镇州的山川地理和风俗。其中有城垣八所，寺院六十七处，草庐三十三座。还有宿店、茶亭，又有高僧说法，信徒巡礼，以及人马来往……，表现手法也较精巧，尤其在置陈布势上，画家是煞费苦心经营的。



293　五台山图（部分）
宋　莫高窟 61窟

此外，莫高窟第 55 窟壁画《金光明经变》，各个部分，都画得相当生动。如描绘《流水品》中的一段，写流水在一次出游中，见路旁一池，水近干枯，鱼将渴死，他就设法牵来大象，用皮囊驮水，倾倒池中，使池鱼免遭此难。故事中的种种情节，都以连续画的形式来



294 流水救鱼 宋
莫高窟 55 窟

表现。笔意奔放，近乎写意的人物山水画，是宋窟绘画中的别具一格。他如 256 窟的南、北两壁，所画贤劫千佛，纯以绿色作底，使人感到凉适轻快，正是鲜明的代表了宋窟壁画在用色方面的特点。它的这种色调，与现存唐窟壁画的富丽堂皇正形成强烈不同的对比。

总的来说，北宋时期的莫高窟壁画已经趋向衰落。但是，却不能否认那时的画工，在贫困的工作条件下，仍然孜孜不倦地创造了富有装饰趣味和具有某些乡土色彩的艺术风格。

这个时期的寺院、石窟壁画，莫高窟之外，尚有永靖的炳灵寺以及新疆、西藏等地区的石窟、寺庙，都还保存了宋代的一些作品。

永靖炳灵寺

炳灵寺在甘肃永靖县，现存唐窟较多。唐时名“龙兴寺”，至北宋称“灵岩寺”。宋、明之时，炳灵寺还相当繁盛。宋代因防御



295 佛(摹本) 宋
炳灵寺 84 窟

吐蕃和西夏的入侵，临夏这一带地方是一个军事重镇。因此，炳灵寺就成为这一带功德主们常去进香的胜地。该寺尚残存的宋代壁画佛与菩萨像，画风与莫高窟宋代壁画相近。佛教壁画，到了这个时期，虽有个别精心的杰作，或保留唐画的优点，它的趋势，正如莫高窟的宋代壁画一样，逐渐走向下坡了。

第九节　宋代的墓室壁画

宋代墓室壁画，建国后陆续有所发现，这对于全面了解宋代绘画的发展，有着一定的帮助。这些墓室壁画发现的地点，有如河南的禹县、郑州和洛阳，河北的井陉县，甘肃的陇西，湖北的荆门，山东的济南以及江苏的淮安等地。

宋墓壁画，一般偏重写实，用线质朴，但不甚流畅，色彩平涂而无晕染。从这些作品中感觉到：宋墓壁画，远不及前代讲究，墓葬排场，或许有所转变，所以对墓室壁画，要求已不甚严格。这与宋代住房中的厅堂、书斋、卧室作兴悬挂画轴，不强调壁画之风有密切关系。近年在辽宁法库发现的墓葬，正好可以用来说明。辽宁法库墓葬，属于辽墓但相当于这个时期。这座辽墓，不象一般墓葬，以画卷画轴原封随葬，而将两轴古画悬挂着①。这是一种从壁画逐渐转移到挂画的现象。当然，象这样一类的墓葬，还未大量发现，但至少出现了一些在宋代以前所未有的现象，应该引起注意。

---

① 详本章第十一节"辽的绘画"。

河南白沙宋墓

河南禹县的白沙宋墓，是在修建白沙水库时发现的。墓在颍东墓区中部。壁画题材比较狭窄，主要是描写墓主生前及其仆从们的生活。第一号墓与第二号墓，都画有墓主夫妇对座像。构图形式大致相仿，当时或许有规定的格式。其它如画乐舞，女乐有击鼓、吹笛、吹箫、吹笙、吹觱篥、吹十二管排箫及弹琵琶的。描绘比较生动的，还是一些人马。此外，在第一号墓甬道东壁，画有三人，一老者，似她主家中的司阍人，头系蓝巾，着圆领窄袖浅蓝衫，作启门状。尚有两人，前者头系皂巾，衫下襟吊起，双手捧筒囊，急趋室内；后者头系白巾，左肩负钱贯，似乎向主人贡纳财物①，鲜明的反映了阶级社会被剥削者的生活面貌，是宋墓壁画中难得见到的。



296 墓主夫妇像 宋
河南白沙一号墓

河北井陉宋墓

河北井陉县宋墓，一在柿庄墓区，其中以第六号墓壁画保存较好，所画也较丰富。另一在北孤台墓区，有四

① 详《白沙宋墓》(宿白编著，文物出版社)。



297 捣练图
宋 河北井
陉宋墓

墓，室内壁画大都脱落。这些壁画，作风与白沙墓有些相近。它的题材，可分两种，一是墓主人生前豪富享乐生活的反映，画有宴饮、伎乐。二是描写当地风光或反映劳动人民的生产活动，如画"芦雁图"、"耕获图"、"捣练图"、"牧羊图"和"放牧图"等，也画有武士、侍仆等。壁画《捣练图》在柿庄六号墓的东壁。图由担水、熨帛、晒衣三部分构成，中部画熨帛的三女子，中间一人着绛衫，浅蓝裙，右手按帛，左手执熨斗，画中情节，与张萱《捣练图》(赵佶摹本）大致相似。此外还画有《牧放图》，技法不高，但写当地风光，有它的写实意义。

此外，河南偃师县宋墓出土的画像砖刻，其中《杂扒图》，从题材到表现形式，都很别致。



298 杂 扒（画像砖）
宋 河南偃师县宋墓

第十节　宋代的民间绘画

宋代民间绘画的发达，正如前面所述，由于小农经济的发展与市民阶层的扩大是一个重要原因。在当时，民间画工不但集中在大城市，就是山乡水村也有他们的活动。邓椿在《画继》中谈到宋代画工蜂起，说是可以"车载斗量"。宋代的画工，还有了行会的组织①。

画家在唐代还未有严格区别，到了宋代，区别就明显了。一是身份上区别，分"画士"与"画工"；二是画风区别，分"士人画"与"工匠画"。这在南宋刘学箕的《方是闲居士小稿论画》中写的明明白白。

画士，指社会上的士大夫画家，画院里的"士流"以及王门贵族中的能画者，即所谓"皆一时名胜"。宋初李成，权贵孙四皓想招用他，他说："吾儒者，粗识去就，惟爱山水，弄笔自遣耳，岂能奔走豪士之门，与工技同处哉！②"画工，在民间以绘画为职业，如王端、马贲为世代相传的画工，处于社会下层。其中有一部分是能画的小手工艺者，例如郭铁子，太原人，原是精巧的铁工，长于画山水，工余为人作画。

画工情况，与唐代相似，有专职的，也有兼职的。有的被征入禁中为画工，如陶裔，匠人出身，初为御苑造作所工

---

① 清戚学标《回头想》"茶瓜留话"："宋临安各业有行、帮，泥水中能雕能绘者亦有帮。帮乃相帮也。"（《回头想》有嘉庆刊本，此据道光太平狮峰堂抄本）

② 刘道醇《圣朝名画评》。

匠，因画花鸟精妙，后入画院为祗候。又如擅长界画的郭待诏，赵州人，名已佚，也是画工出身。又有蔡润，南唐时八作艺人，入北宋为画院祗候。作为自己单独作业的画工，宋代比较普遍，人数不少，这是因为社会的需要量大，画工也随之而逐渐扩大。如载于《金石续编》的画工王洋、龙章、任文德，载于《图画见闻志》、《画继》的画工王端、赵楼台、费宗道、吉祥等都是。

画工所做的工作，多而杂，凡与画事有关的，他们都要做。有些工种，如画墓室，或为某些器物作装饰，“画士不为”，只有由“画工为之”。画工服务的行业，就现有资料所知，有如下几种：

为寺院、石窟及墓室作画

宋代佛寺兴盛，汴京、洛阳、成都、太原、南京、扬州、苏州、杭州等地，大寺院之外，小庙不知其数。此外还有石窟，如敦煌莫高窟、炳灵寺石窟等，都需要大量的画工去画壁画。武宗元考入画院之前，他就是一个善于壁画的画工，考入画院之后，也一样的在寺观画壁。又洛阳人王瓘，与武宗元相识，家贫穷，年轻时见玄元皇帝庙的吴道子壁画，用心揣摩，那时壁上已积染了灰尘污渍，时在严冬，王瓘不畏寒冷，“拂拭磨括，以寻其迹[1]”，后得“小吴生”之称，也是一个有名的画工，此后石中令又“令画雒中昭报寺壁”[2]。这些画工的画稿，在当时由其弟子保存仿照学习外，还流传到后

① 刘道醇《圣朝名画评》。

② 郭若虚《图画见闻志》。

世。所以元、明的不少民间画工，都还保留着武、王的吴道子派画风

为村社节日作画

南宋时的临安，一度"歌舞昇平"，繁华不逊汴梁。临安郊外，每逢节日，有张挂"堂画"的风俗。"堂画"为"巨幅彩图"，"绘古圣贤行事或民间传闻，当地画工，要化累月时间才能完成一图。画的内容丰富，情节生动，后世民间年画，多有仿照此种画风者。观众非常爱看。它流行了很长时间，一直到元代才废除[1]。

北宋之时，汴梁闹元宵，有"宣和彩山，与民同乐"之说，城内讶鼓通宵，花灯竞起，五夜齐开。这些多样多彩的高灯、风灯、金灯、银灯、丹凤灯，都由民间画工"勾描色彩"而使"金碧相射，锦绣交辉"。还有彩扎鳌山，其上"皆画神仙故事"[2]，都出于当地画工之笔。《东京梦华录》还说宣和楼前"卖时行纸画"，节日时，街上出卖"小像儿并纸画"。又载："近岁节，市井皆印卖门神、锺馗、桃板、桃符及财门。"虽然都是些小东西，但也反映一般百姓喜欢这些民间艺人的作品。因为这些纸画，画的是民间常见的事物，如画"夜市"、"关扑游戏"、"潘楼宴饮"、"货郎担儿"等，受百姓欢迎。木工出身的画家李嵩，当年就画过《货郎图》。画工赵春以工画酒楼豪饮为众人喜看。

---

① 清戚学标《回头想》"茶瓜留话"。

② 《宣和遗事》前集、《东京梦华录》卷三。

为书刊作图

宋代雕版书发达，"官私印本，多有图谱"。宋版《列女传》，于嘉祐八年"建安余氏靖安刊于勤有堂"，其中插图，就是"民间高手"所作。《前尘梦影录》还评为"绣像书籍以来，以来椠列女传为最精"。北宋建筑家李明仲主编《营造法式》，其中建筑彩画图案，就是由任邱画工吕茂林、大兴画工贾瑞令共同整理并描绘出来的。此外，宋刊的佛经经卷，扉页上的所有佛画，都出于民间画工或画僧之手笔。



299 罗汉图 宋 金大受

画道释卷轴

宋代道释绘画、壁画之外，卷轴已流行。有的佛画，到处可挂，称之为"行轴"。画工之中，有的专长道释，自有一套师传的格式。淳熙时，江南有金大受、林庭珪、周季常、陆信忠等，专画佛、菩萨、罗汉。他们在作品上，不但署上姓名，还把住址也写上，无异于广告，如金大受作《十六罗汉图》，款书曰"大宋，

明州、车桥西，金大受笔"[1]。这些作品，今藏日本寺院。又相当于南宋理宗嘉熙间，大理（今云南）画工张胜温画有"梵像"，描绘诸佛菩萨、天龙八部法会及十六大国王众，用笔严谨，刻划工细，反映出大理当地画工的艺术水平。此外，如宋无款《燃灯授记释伽文图》，人物造型，衣纹处理，绶带飘举，与同时代的石窟壁画及后来民间的道释行轴并无两样，说明都属民间绘画的落格。这类佛教卷轴画，有绢本、纸本，有工细的，也有简略的。还有如《说法图》、《三官出巡图》等，都是大寺院出资，悉由画工精心制作，用来分赠"诚心舍钱财"给寺院的施主。郴州《云林寺志》载，乾道间，"一檀



300　燃灯授记释迦文图　　宋　无　款

---

① 过去把"车桥西"的"西"字，在断句时属下，弄成"西金"，并称为"西金居士"，误。

越[1]为索画工秦光所绘佛身右下现笑容两菩萨像"，以致与方广寺老僧"发生争执"。因为那时秦光去世，"天下不再有笑容菩萨像"，所以这种佛画"尤为时人所重"。

设棚"写真"

肖像画家，唐时文人、画工皆有，至宋代，画士趋向写意，肖像之事，大抵由画工来担当。如为苏轼"传神"的程怀立，南都人，就是一位画工，苏轼作传神记，认为"传吾神，大得其全者"。苏轼还评其"举止如诸生"。又有朱渐，汴梁人，画工出身。"宣和间写六殿御容"。当时民间传说：不到三十岁，不可令其写真，"恐其夺尽精神也"[2]。有一些画工，特在街坊设棚为来往行人"写真"。南宋时的赵君寿，就在临安水埠边为



301 三官出巡图 宋 无 款

① 檀越，梵语"陀那钵底"，译音为"檀越"，或陀越，意即大施主

② 《画继》卷六"人物传写"。



302　画工作画（《宫中图》局部）



303　画工作画（宋刻《妙法莲华经》引首木刻画）

人画像，"争求写真者，无日间断"[①]。画工作肖像画，都用框架绷绢素来描绘。这种作画方式，见宋摹周文矩的《宫中图》，也见于宋版《妙法莲华经》的引首木刻画。在民间画工中，直至明清时犹有人沿用。明代仇英的《汉宫春晓图》，内画一位画师为贵妃写像，也用框架。

卖　画

为了绘画适应社会各方面需要，民间画工把作品作为商品，通过不同方式销售出去。这在唐代已开始，至宋代更加流行，当时并有了贩卖绘画的行商[②]。北宋汴梁市集，"百货

① 嘉庆《杭州府志》（续）。

② 《宣和画谱》载商人刘元嗣买得王齐翰《罗汉像》。又将它抵押给汴梁相国寺僧人，致发生诉讼事。

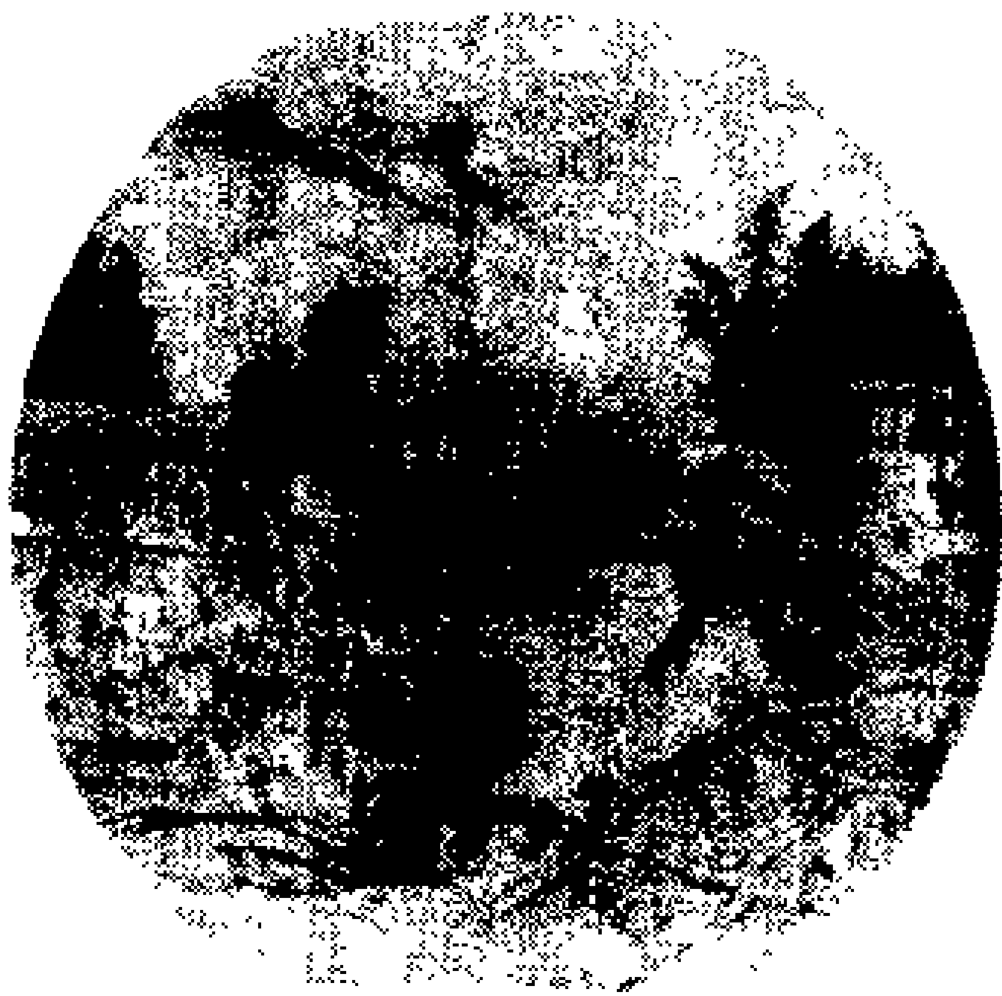
杂陈"，其中就有卖字画的摊子。汴梁东角楼潘楼东街巷有"书画，珍玩"出卖。临安市上已有年画摊子，西湖老人《繁胜录》，"瓦市条"载：勾栏瓦市，"有卖等身门神、金漆桃符板、钟馗、财门"等。

宋代卖画，从摆摊卖"小纸画"至开店贩卖大件字画，经营方式不一。

汴梁卖"小纸画"的有季节，如立春，卖"小春牛"，元宵卖灯画，端午卖"纸画扇"，扇上绘菖蒲、木瓜、葵花，或画钟馗捉鬼。宋初高益进画院前，曾经卖药，也兼卖"小纸画"，顾客特别多。

技艺较高的画工，名声较大，作品也容易推销。《画继》载：刘宗道，汴梁人。"作照盆孩儿，以水指影，影亦相指，形影自分。每作一扇，必画数百本，然后出货，即日流布，实恐他人传模之先也"。

北宋汴梁，每逢相国寺"庙会"，在大殿后，资圣门前，就有字画买卖。右掖门外画院前，也有图画买卖。《画继》载，杨威，绛州人，工画"村田乐"。有一幅《农事图》，旧题他的作品。每有贩其画者，杨威必问其往。若至都下，便告诉贩画者，"汝往画院前易也"。凡是贩画的人，



304　农事图　　宋　杨　威(传)



305　农事图(局部)
宋　杨　威(传)

只要听杨威的话而去画院前交易，“院中人争出之，获价必倍”。杨威是有名的画工。因为那时的“画院众工，凡作一画，必先呈稿”，而这些“画院众工”，尽管出身于民间，由于居宫廷日久，构思不免空虚，难成佳作，宁可出点高价，买些与他们口味相近的院外良工作品去参考。又如杜孩儿的绘画，“在政和间，其笔盛行，而不遭遇，流落辇下”，但是“画院众工，必转求之，以应宫禁之须”(《画继》)。

南宋理宗时，画工李东，常在临安御街出卖他所画“尝醋图”、“村田乐”之类作品。李东生平未详，他的现存作品有《雪江卖鱼图》，绢本小品，用笔挺劲，反映渔民生活。由于他是画工，庄肃评其绘画，“不足以清玩”①。夏文彦也以为“仅可娱俗



306　雪江卖鱼图　　宋　李　东

① 《画继遗补》卷下。

眼"①。又有赵彦，汴梁人，居临安，"开字舖，画扇得名"②，可能是一个画工又是画商。

宋代民间绘画发展，画工的活动，决不止于这些。如当时已有年画，则民间画工在这些方面，定多创作。又如当时瓷器发达，官窑私窑都需要画工去画纹饰。不少磁州窑的写意花卉，不逊文人手笔。又有的画家，多才多艺，如翟院深，北海人，工画山水，本是一个伶人而能画者。《图画见闻志》载："一日府会，院深击鼓忘其节奏，部长按举其罪，太守面诘之，院深乃曰：'院深虽贱品，天与之性，好画山水，向击鼓次，偶见云耸奇峰，堪为画范，难明两视，忽乱五声。'太守嘉而释之。"院深乐工而兼画工，可谓多才多艺。

民间画工，当时定有口诀流传，惜未见明确记载。一篇旧题为荆浩撰的《画说》，三字一句，比较通俗，显然与画工之画诀有关，后人好事，托名"洪谷子"而已。《画说》说到了如何画人物，画走兽及如何配色等，内有句云：

坐看五，立量七；

将无项，女无肩，佛秀丽，淡仙贤，神雄伟；

美人长，宫样妆；

若要笑，眉弯嘴挠；若要哭，眉锁蹙；气努很，眼张拱。

人徘徊，山宾主，树参差，水曲折。

红间黄，妆叶堕；红间绿，花簇簇；青间紫，不如死……。

明清画工的口诀，有些内容，与此相近，值得引起重视。

宋代民间绘画是蓬蓬勃勃的。它在绘画鼎盛时期的宋

①② 《图绘宝鉴》卷四"南渡后"。

代，相应地获得了提高，而且它的画风影响于宫廷画院。此外，宋代手工艺的大发展，也直接或间接地受到它的影响。它根植于民间，取民间喜闻乐见的形式，故为民间多数人所喜爱。

第十一节　辽、金、西夏的绘画

我国是多民族的国家。十世纪上半叶至十二世纪初，我国东北、西北地区的辽(契丹)、金、西夏先后兴起。金一度统治了北中国，与南宋形成了对峙局面，最后被元所灭亡。

辽、金、西夏在兴起之后，不仅在经济、政治上有了发展，在文化方面，也作出了不少努力。曾不断吸收汉民族的文化艺术，来丰富自己的生活。在文学、诗歌、音乐、美术方面，都出现了一些人材，创作了不少作品。辽、金、西夏的绘画，是我国兄弟民族在历史上的贡献，也是中国绘画史上不可分割的一个组成部分。

辽的绘画(公元916—1125年)

辽在立国前即契丹。契丹是东胡族，世居辽河流域，即今内蒙古昭乌达盟的黄河和土河一带。相当于五代后梁时强盛起来。这是一个从民族社会飞跃到封建社会的民族。他们立国的统治者是耶律阿保机，到了耶律德光，因为助石敬唐灭后唐，得燕云十六州，因而改国号为大辽。至公元1125年受金、宋夹攻而亡。

辽在立国期间，文化多受汉民族的影响。辽的统治者中，

圣宗耶律隆绪好绘画①，兴宗耶律宗真好儒术，通音律，据说也能画②。辽设翰林院，翰林中能画者不少，近于画院。

辽的画家，比较著名的有胡瓌、耶律倍、陈升等。

胡　瓌

胡瓌(生卒未详)，传为契丹人③，五代后唐时，随沙陀李克用进入中原。由于他生长于边塞，因此多画边塞"水草放牧"，或是"游骑射猎"的情景。所画用笔唐劲，凡画驼马鬃尾，人衣毛毳，以狼毫缚笔去疏渲，使能纤健。他到了中原后，汉族王门李玄应、李玄审专学其格调。他的儿子胡虔，继承父亲画风。他所画的《蕃骑图》，给人以强烈的感染力量。明代都穆到过边地，看了胡瓌的作品，赞叹地说，如果"非余之目击，则亦莫能知其妙"。胡瓌作品，宣和殿收集了六十五件。他的现存长卷《卓歇图》，生动地描绘了边塞部落长官和他的骑士们在打猎后的休息情景，充分体现出这地区民族的生活特点。画卷的最后一段，描写契丹贵族宴饮的场面，一个男主人正在捧杯喝酒，旁立四个带着弓弦和豹皮箭囊的侍

---

① 《辽史》卷十本纪第十载：耶律隆绪字文殊奴。十岁能诗，既长，精射法，晓音律，好绘画。

② 《辽史》卷十八本纪第十八，只提到耶律宗真"善骑射，好儒术，通音律"。《图画见闻志》卷六则说，"庆历中，其主(兴宗)以五幅缣画《千角鹿图》为献，旁题年、月、日御画"。《图绘宝鉴补遗》也载其画"千鹿图"事，但误兴宗为义宗。耶律宗真是否能画，待考。

③ 一说慎州乌索固部落人。郭若虚《图画见闻志》作范阳(今河北顺义县)人。



307 卓歇图（部分）
辽 胡 瓌

者。席前有举盘跪进者，有持壶酌酒者，还有一男子作舞蹈状。王安石曾有诗道："涿州沙上饮盘桓，看舞春风小契丹。"描写的或许就是这样的一种情景。这幅作品，作为了解我国兄弟民族的历史，有其重大的参考价值。此外，尚传有《回猎图》，皆画东北边塞风光。

耶律倍（李赞华）

耶律倍（李赞华）（899—936），字图欲①，辽太祖耶律阿保机的儿子，原是契丹、迭剌部、霞濑益石烈乡、耶律里人，母亲为回鹘人。天显元年（公元926年）立为东丹王。后来太宗耶律德光统治，内部发生矛盾，耶律倍被"见疑"，因此取消极态度，起书楼于西宫，作《乐田园诗》以自遣。后唐明宗

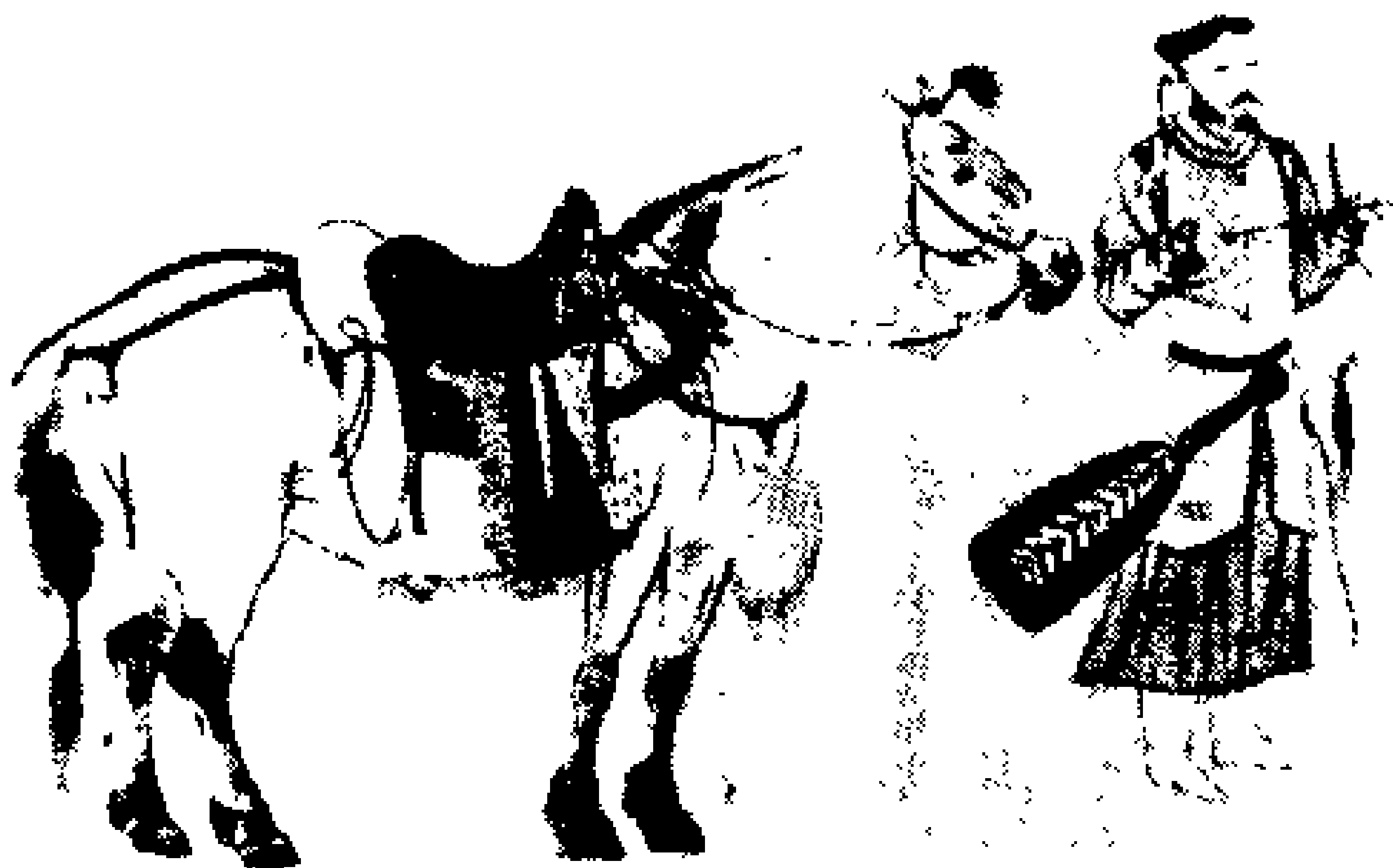
① 耶律倍，即李赞华，《图画见闻志》作东丹王，名突欲。突欲一作图欲。耶律倍事迹，详《辽史》卷七十二列传二"宗室"，义宗倍条。

李亶知道，遣人持密书召倍。

天显五年(公元 930 年，即后唐天成 5 年)十一月，倍浮海投后唐[1]，到了汴梁(开封)，明宗李亶赐姓李丹，名慕华。复赐姓李，名赞华。

倍到了汴梁，购书至万卷，藏于医巫闾山绝顶的望海堂。他是一个知音律、精医药，又工辽、汉文章的画家，善画辽本国人物，黄复休评其作品，"骨法劲快，不良不驽，自得穷荒步骤之态"。他画马，取韩幹法，所以宋人对他曾有"马尚丰肥，笔乏壮气"的评论。他的现存作品有《射骑图》，画一马，一骑士，于出猎前的准备情景。这与宋无款《骑士猎归图》正好作强烈的对照。《辽史》还记其作品《猎雪骑》、《千鹿图》等，皆入宋代内府。

在我国的绘画史上，耶律倍对辽、汉文化交流所起的作



308 射骑图　　辽　耶律培(李赞华)

① 见《辽史》卷三太宗本纪。《图画见闻志》及后来其他有关记载作长兴二年、恐不确。

用特别大，值得加意重视。

耶律题子

耶律题子（962—1015），字胜隐，保宁间为御盏郎君。后为武将，曾从枢密使耶律斜轸击破宋将杨继业。统和四年（986年），宋将贺令图袭蔚州时，题子又战败宋将。在这次战斗中，“宋将有因伤而仆，题子绘其状以示宋人，咸嗟神妙”①，这种带有讽刺性的战地写生画，在古代的画作中不多见。作者如果不熟悉生活和有破捷的画才是难以画出的。

耶律题子的作品，见于著录的还有《夜猎》、《飞骑》、《较射》、《调马》等，这些题材，都与作者的生活紧密联系的。

陈 升

陈升（生卒未详），字及之，圣宗耶律隆绪时的翰林待诏，曾奉命画《南征得胜图》。他的现存作品《便桥会盟图》，描绘唐太宗李世民于武德九年与突厥的可汗颉利，在长安城外的便桥相会订盟的故实。图中有双方骑队的行列。作者刻划了主要人物的不同民族，不同身份和不同性格的特征，突出地表现了人物的内心活动。用笔挺劲，章法平稳，惜未能知其绘制年月，故对这幅画创作的时代背景，尚难阐述。

---

① 见《辽史》卷八十五耶律题子传。

耶律褭履

耶律褭履(生卒未详),字海邻。重熙间,官同知点检司事。肖像画家。曾无故杀婢,本当受重刑,因为画了圣宗的像称旨,得以减罪,流放边戍。后来又因为写像成功,复官同知南院宣徽事。有一次,他被遣使到宋朝,曾画了宋仁宗赵祯的像带归。又据《辽史》卷八十六载,他在清宁间①,再度遣使到宋朝。宋英宗赵曙"赐宴,瓶花隔面,未得其真"。告辞时,仅一见英宗,到了边境,耶律褭履将画好的英宗肖像拿出来给送别者看,无不"骇其神妙"。他在历史上的流传作品,据《式古堂书画汇考》载:有《斗鹿》、《高岗鹿鸣》等。

萧瀜

萧瀜(生卒未详),辽代山水、翎毛画家,又是文学家。他喜爱唐代裴宽的山水画与边鸾的花鸟画。生平竭力吸收中原画家之长。每次有使臣到宋朝,萧瀜必委托使者收购中原名画,作为临摹范本。萧善画游牧风光,也常画鹰、马等。他的作品,载于著录的有《平沙落日》、《关山鼓角》、《秋原讲武》、《牧放》等。

墓室壁画

辽墓壁画,在辽的绘画中,较能显示出契丹绘画的民族

① 清宁十年即公元1064年,宋英宗治平元年。清宁只十年,而这一年正好英宗即位。

特色。

辽墓壁画，现今发现的，有辽宁白塔子之北的庆陵，吉林库伦旗一号辽墓以及辽宁法库叶茂台，河北张家口市宣化，北京永定门外西马场等处。

白塔子庆陵（东陵），是辽兴宗耶律宗真的陵墓，陵内墙壁天花板均涂漆，上加彩色绘画。墓室通道及主室，均有壁画，在群臣肖像的肩上，还以契丹文字署其名。该墓主室四壁，画四巨幅四季山水，是迄今发现辽墓壁画山水的代表作。画以墨线勾勒，山石轮廓边上略施晕染，树叶作双勾。《春图》天上画有装饰性的云彩。《夏图》、《秋图》的山上饰画有鹿。辽代的画家，以其当地所见，画鹿较多。《冬图》剥蚀轮甚。这些山水壁画，与宋画颇相近，有些表现，还可以从唐人山水画中看到它的影响与相承。



309 秋 景（四季山水壁画之一） 辽 白塔子庆陵

吉林哲盟库仑旗的辽墓壁画，这是继庆陵发现后的又一大型的辽代壁画。壁画分布在墓道、天井周围及门侧两壁，画有门卫、墓主的活动以及山水花鸟等。

墓道北壁的《出行图》，描绘墓主生前出行的显赫生活。与这舖壁画对称的，则是南壁的《归来图》。画中的人物，有契丹族的、也有汉族的，强烈地反映了辽代汉族和兄弟民族

共同生活的历史状况。



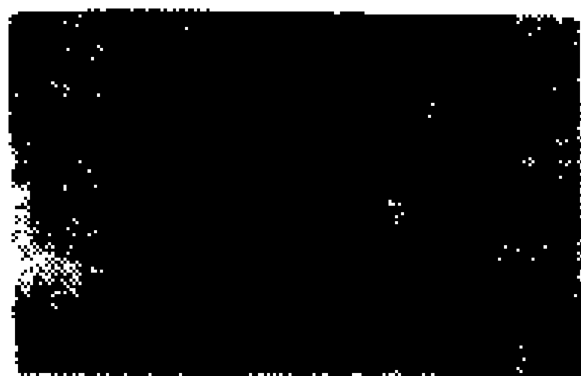
310　出行图(部分)
库仑旗一号辽墓

壁画以写实为主，技法熟练，单线勾勒，然后填彩，用笔用色较庆陵壁画提高了一步，透视处理也超过了庆陵四季山水的表现。契丹贵族因军事上的胜利，获得汉人很多，辽太祖、太宗，都是积极接受中国的封建文化，在契丹的根据地，集中了不少汉族的手工业工人、教坊(音乐)、角抵(武艺)的人材，甚至还有秀才、僧尼、道士，其中也有画工。这些绘画技巧上的提高，显然与集中汉族艺人的措施是有关系的。

辽宁法库叶茂台辽墓，不仅有壁画，同时还发现了两轴悬挂着的图画，两轴画都经过装裱，挂在木棺室的东西壁。一是《山水楼阁图》，绢地，青绿设色。画深山松林楼阁，下有山溪流水，有一老人携杖行其间，后随负琴小童，表现了老人的悠闲生活，这与汉族一般山木画的构思立意及艺术风格都是相同



311　驭　者　　库仑旗一号辽墓




312　山水楼阁图
辽宁法库叶茂台
辽墓出土



313　竹雀双兔图（部分）
辽宁法库叶茂台辽墓出土

的。用笔皴法，与荆、关、董、巨一脉相承。二是《竹雀双兔图》，绢地设色。画三竿双钩竹子，上立二雀，下有三棵野草，又有二兔正在吃草。章法别致，采取对称形式。元代王渊画有《竹雀图》，其上款书“王渊若水摹黄筌竹雀图”。王摹黄筌的这幅作品，与《竹雀双兔图》在章法上颇有相似之处。可见辽墓出土的这幅画，它与汉族花鸟画的传统布局有其相

通的地方。


314 散乐图(局部) 河北宣化辽墓

河北张家口宣化的辽代天庆六年墓，是一所新发现的重要辽墓。壁画内容丰富，主要部分描写墓主人张世卿生前生活的场面。东壁的《散乐图》，描绘一组完整的表演乐队，有舞蹈者，有伴奏者。用笔严谨，注重神色的刻划。画“散乐”中的舞蹈者，与传为苏汉臣所作的《五花爨弄图》在形象塑造上有相近之处。这些绘画还体现了辽汉民族在绘画上的水乳交融。

辽代的燕京(今北京)，当时是繁华的都市，也是辽宋之间文化交流的重要地区。1956年，在北京永定门外西马场发掘的辽赵德钧墓，有三幅比较完整的壁画，反映了当时当地的生活，具有一定的写实意味。


315 舞 蹈(《散乐图》局部) 河北宣化辽墓

金的绘画(公元1115—1234年)

金为女真族，也称女直，在我国东北黑龙江、长白山一带，自乌蒙乃起开始兴盛。相当于宋徽宗建中靖国元年(公元1101年)，



316 侍 者 北京永定门外辽墓

完颜阿骨打立，更加强大，打败契丹。公元1115年（金收国元年，即宋政和五年），阿骨打称帝，定国号为金，并灭辽国。于公元1127年，金人攻入北宋京城，虏徽、钦二帝，宋朝统治者只得南渡。北中国大部分地区即为金人所统治。金自立国至亡，前后近一百二十年。

在历史上，金、宋两族矛盾尖锐，战事频繁，但女真在吸收汉民族的封建文化方面，作出了很大努力。金的宫廷机构，类似宋室，在“秘书监”下设“书画局”，局内有“直长一员，正八品，掌御用书画扎纸。都监，正九品，二员或一员”①，又在少府监下设“图画署”、“掌图画缕金匠”②。对于绘画，比较注重，就是在“裁造署”内，也“有画绘之事”③。金有自己的画家，更多的吸收了北宋的画家与民间艺人。金代美术，除绘画外，还雕印不少版本较好的书籍与图画。

金的画家，比较著名的有王庭筠、武元直、完颜畴等。

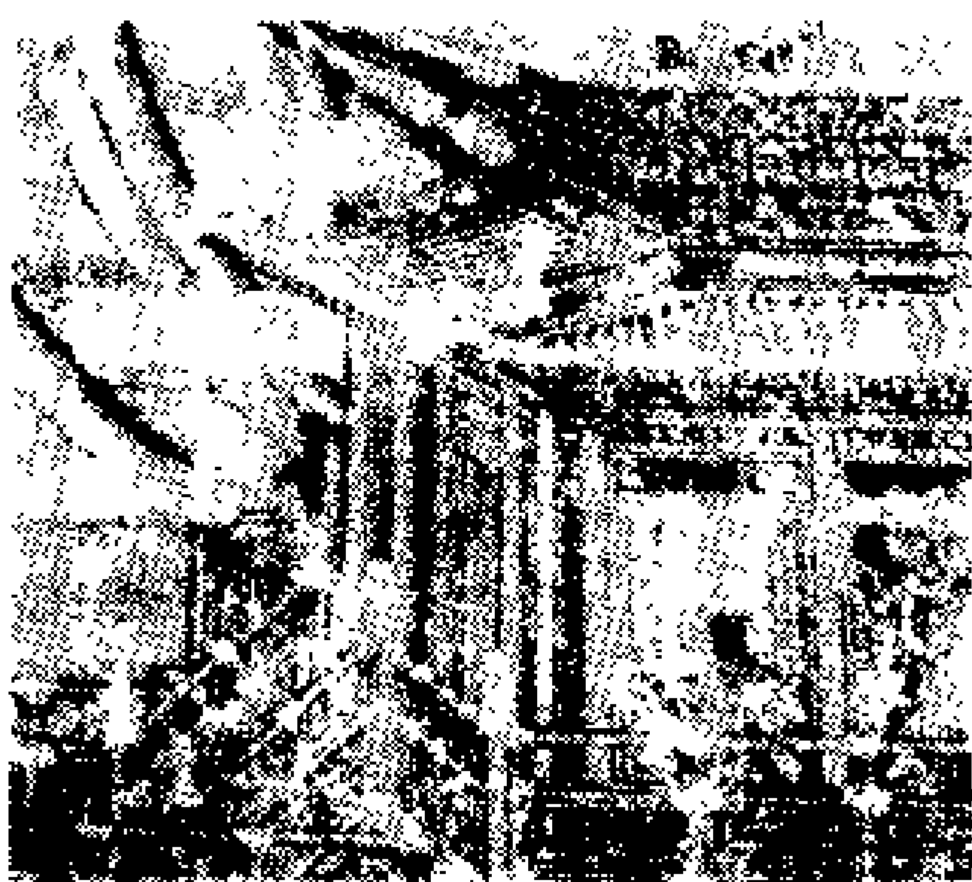
王 逵

王逵（1100—1167以后），金代宫廷画家。据山西繁峙岩

---

①②③ 《金史》卷五十六“志”三十七，“百官”二。

上寺正隆三年碑文记载，他是"御前承应画匠"，他不是"诸局作匠人"，也不属"百司承应"，比一般官匠高一等。



317　释迦降生图(局部)
金　王　逵

王逵于六十多岁时，曾与王道同画山西岩上寺殿壁。这些壁画，今犹保存，并有题记(详本节金代岩上寺壁画)。王逵颇具写实能力，虽然画的是宗教内容，但表现人、"神"杂处，很有生活意趣。落笔稳健，结构严谨，绘画的手法，显系汉人传统。

王庭筠

王庭筠(1155—1202)，字子端，熊岳(今辽宁盖平)人[①]，金大定十六年(公元1176年)进士，官至翰林修撰。能诗，书法亦佳。金代著名的山水、墨竹画家。庭筠初以任询为师，询于正隆二年(1157年)成进士，其父任贵也是一个画家。王庭筠虽学任询，但是他的画风，深受北宋绘画的影响。汤垕见到他的《幽竹枯槎图》与《山林秋晚图》时，认为"胸次不在元章(米芾)以下"。庭筠画有《熊岳图》，描绘家乡风光，元好问

① 《金史》及有关画传记载，均作"河东人"，此据元好问(遗山)《中州集》王庭筠传。又《金史》王政传，政为庭筠祖父，作"辰州熊岳人"。



318　幽竹枯槎　　金　王庭筠

有"王黄华墨竹"诗,其中有句云"千枝万叶何许来,但见醉帖字欹倾",可证他的画法,有的从书法中来。今传王庭筠的《幽竹枯槎图》,笔致潇洒,与汉族文人画同出一辙。当时学王庭筠的人不少,张汝霖、李解、陈道辅等都是。其子王曼庆,继父之风,能山水,喜画墨竹。

武元直

武元直(生卒未详),字善夫,《图绘宝鉴》载其事甚略,说他明昌(公元1190年—1196年)时名士。《金史》无传。赵秉文[①]《滏水集》中,提到元直为乔君章画《莲峰小隐图》,并题诗云"武君非画师,胜概饱胸臆。太华五千仞,驱写入盈尺。飞泉峰顶来,落我松下石。清风忽吹散,琴上溅余滴。呼儿急写之,指下淋漓湿。"诗中的"非画师",是一种赞美词,即以为元直不能与一般"画匠"相比,但也透露了元直不是以画为专业者。《滏水集》还提到元直画《渔樵对话图》。

① 赵秉文,字周臣,磁州滏阳人,大定间进士,官至礼部尚书,有名于明昌、兴定间。《图绘宝鉴》谓其能画梅花、竹石。

武元直画过《赤壁图》，元好问《遗山先生文集》有"题赵闲闲（赵秉文）书赤壁赋后"一文，内提到"赤壁，武元直所画"。明人李日华在《六研斋随笔》中也提到元直画有《东坡游赤壁图》，着重描绘"江流有声，断岸千尺，山高月小，水落石出"的情景。元直所画的《赤壁图》，至今有无流传，尚待查证①。《图绘宝鉴》说他"画有《巢云》、《曙雪》等作"。皆未见流传。

金的画家，还有如杨邦基（？—1181），字德懋，号息轩，官至礼部尚书，《金史》有传，说他"善画山水人物，尤以画名当世"。画人、马，取法于李公麟，画山水则效法于李成。当时金代的名士赵秉文对杨的画马很赏识，曾题诗道"骅骝万匹落人间，一纸千金不当价"，还夸张其画为"二百年来无此笔"，但杨画已无传世。

在金的贵族中，能画的有完颜亮、完颜允恭、完颜琦等。

完颜亮，本名迪古。统治阶级内部发生矛盾时，他杀了熙宗完颜亶，自立为海陵王。《图绘宝鉴》说他"尝作墨戏，喜画方竹"。正隆间，他命画工随使臣至南宋都城临安（杭州），潜画西湖风光。回国后，他把自己骑马的肖像配置于吴山最高处，并题句云："立马吴山第一峰"，此事为艺苑相传。完颜琦（1172—1232）字仲实，正大初，封密国公。《金史》载其传，说他"时时潜与士大夫唱酬"，与文人赵秉文、杨云翼、雷渊、

---

① 故宫旧藏宋画《赤壁图》，原无名款，今在台湾。（载《中国历代名画集》前编上卷廿四页），该画项元汴题签作"宋朱锐画"，不知何据。又有人据元好问《遗山集》中"题赵闲闲（秉文）书赤壁词"后的跋语，作"金武元直《赤壁图》"，亦难置信。因元好问当年所跋者，是否即是此卷，改题者未作说明，至少理由不足。



319 山水图　金　无　款(传)

元好问、李汾、王飞伯辈交。家中收藏书画极多，宣宗完颜珣南迁时，他把所有的书画带到汴梁(开封)。《图绘宝鉴》评其"喜作墨竹，自成规格"，但无作品流传下来。

金的其他画家，尚有李澥，工画山水；庞铸善山水禽鸟；李遹画山水外，能画龙虎；李仲略曾临米芾楚山图；刘谦画山水；虞仲文画墨竹；綦珪画兰竹，效法文同。李早工画人物鞍马；钱过庭，画学米芾法；段志贤工画龙；赵霖善画走兽，他所临写的唐代昭陵石刻六骏图，用笔粗放，今犹藏故宫博物院；李汉卿工画草虫等，约计三十余人。

张氏《文姬归汉图》

现存的金代作品，上述之外，有《文姬归汉图》、《山水图》等。《文姬归汉图》，描绘蔡文姬归汉。画十二人，有汉服、胡服者，分四组，布局严密而富有变化。人物刻划，神态生动。为迄今保有下来的金画中较精致的作品。画上有款书曰"祗应



320 文姬归汉图　金　张□



321 明妃出塞图　金　宫素然



322　文姬归汉图(局部)
金　张□

司张□画"[①]。祗应司为金章宗泰和元年(公元1201年)设置，《金史》卷五十六"志"三十七"百官"二载："祗应司。提点，从五品，令，从六品，丞，从七品，掌给宫中诸色工作。"与"图画署"同级。

此卷与现存日本的宫素然《明妃出塞图》相似，构图以至人物造型，大同小异，但以张卷较精。两卷皆金人之作，一画蔡文姬归汉，一画王昭君出塞。虽然两种题材，似出一种稿本，孰先孰后，尚难确定。

寺院壁画

金代寺院，几经兵戈，有的废毁，有的改建，至今壁画遗迹不多。尚存的有山西繁峙县岩上寺，山西朔县崇福寺的弥陀殿等处。

山西繁峙县的岩上寺，位于五台山北麓的天岩村，创建于金代正隆三年(1158年)，原名灵岩院。殿壁四周皆有画，以西壁保存较完好。

岩上峙殿的西壁，画佛传故事，描绘释伽牟尼佛的一生事迹。它的内容，虽然宣传佛家的教义，但所描写的宫廷城

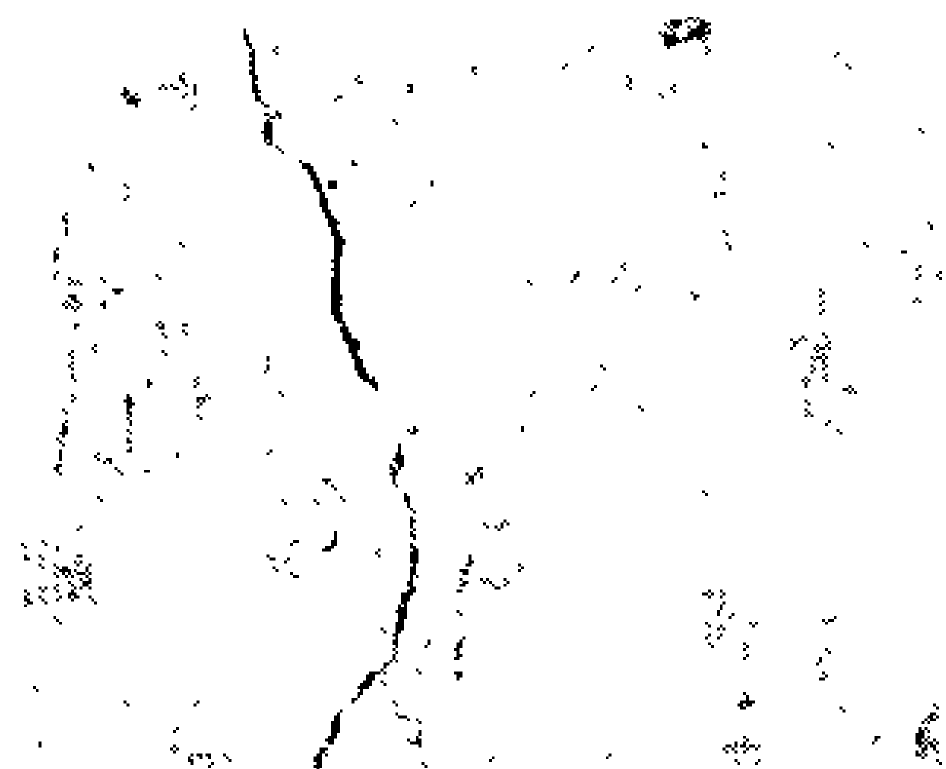
① "张"下一字不清。郭沫若定为"瑀"字，作"张瑀画"。细看留存笔迹，象"瑀"字外，还象"璃"或"璠"字。

阙和各色人物穿戴的衣冠服饰，生动地反映了金、宋时代的社会生活和当时的典章制度。尤其画释伽佛为悉达太子时，出游四门，其所见生、老、病、死的各种场面，正是金、宋社会苦难人民的缩影。又于西壁左上方画酒楼市井，全是世俗的写照。酒家的酒帘高挑，上书"野花攒地出，村酒透瓶香"。楼中坐满了品茗醉酒者，也有说唱卖艺者。楼外更是热闹，有摊贩叫卖，盲人算卦，行僧过往，又有推车、牵马、挑担者，形形色色，正似张择端《清明上河图》中的描写。



323 降 魔(部分)
金 岩上寺壁画

岩上寺殿北壁画五百商人被风吹堕罗刹国故事。东壁画佛像，两侧画经变故事。所画须阇提太子本生，虽然宣传佛教的因果报应，但也反映了现实生活中的某些动人场面。又东壁的界画，施加沥粉堆金的装饰，显得富



324 市 井(局部)
金 岩上寺壁画

丽堂皇　南壁所画，已有残缺，所作"海市蜃楼"界画，结构繁复，极为细致，非高手莫办。

岩上寺壁画，还留有画工题记，在西壁的上方，书有"大定七年□□二十八日画了灵岩院普□画匠王逵年陆拾捌"，即是说，公元1167年，画工王逵，年六十八岁，完成灵岩院（即今岩上寺）的全部壁画。又据该寺断碑一方所载，这些壁画的作者，尚有王逵的"同画人王道"。

岩上寺壁画的发现，表明金代绘画有相当的水平，也说明这个时代的少数民族绘画，在唐、宋传统的基础上，获得了一定的发展。

墓室壁画

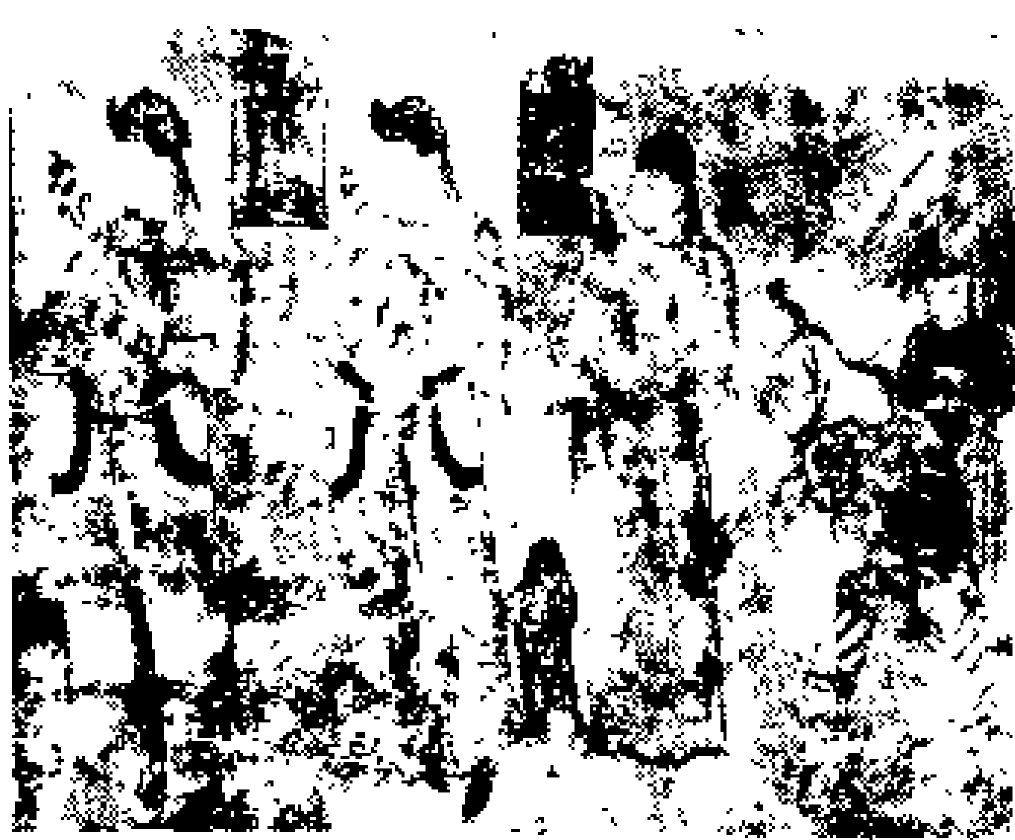
山西绛县金墓，在城南八里裴家堡，墓室四壁都有壁画，绘郭巨、孟宗、董永等行孝事迹。这是汉族封建统治阶级向来作为礼教宣传的题材，编了二十四个故事为"二十四孝"。足见金人的统治思想，也是采取汉人的一套办法。在这座墓中，还绘有墓主夫妇对坐及男女侍仆，又有炊事、挑水等杂役的活动　画的规格，与河南白沙墓的壁画大致相同。说明金在这点风俗习惯上，受到了汉人的影响。

河南焦作有邹瑱画像石墓，刻散乐场面，又刻墓主人生活图像及孝行故事二十五幅。该地区，还有老万庄的壁画墓等。

西夏的绘画（公元1038—1227年）

西夏兴起于北宋初年，是羌人中的党项族。唐末，拓拔

思恭拥夏州（陕西横山一带）。及至北宋，改姓为赵。公元1032年，元昊（李曩霄）即位后六年自称皇帝，从此渐强，成为北宋在西北的劲敌。至公元1227年，为蒙古所灭亡。元昊是西夏开国的统治者，又是一个有才艺的文人，既



325 供养像 西夏 榆林窟29窟

通"蕃汉"文字，也能绘画。西夏崛起之前，河西敦煌一带，由曹义金三代所统治，至西夏立国，这带地区才不为汉族统治阶级所管辖。

敦煌在西夏时期，莫高窟被开凿了一些洞窟，虽然规模不大，可是也给后人留下了一些作品，显示了这一时期这一地区的绘画面貌。

安西的榆林窟，属西夏时期的壁画，固然是袭用前代的题材，但也增加了一些新内容，风格也有所转变。榆林第2、第29窟所画的西夏供养人，这种修长的体态，窄袖紧身的服饰，以及画出圆胖的脸型，高高的鼻子，都表现出西夏民族的风貌，以及他们的冠服制



326 山 水 西夏 榆林窟5窟



327 山 水 西夏
榆林窟5窟

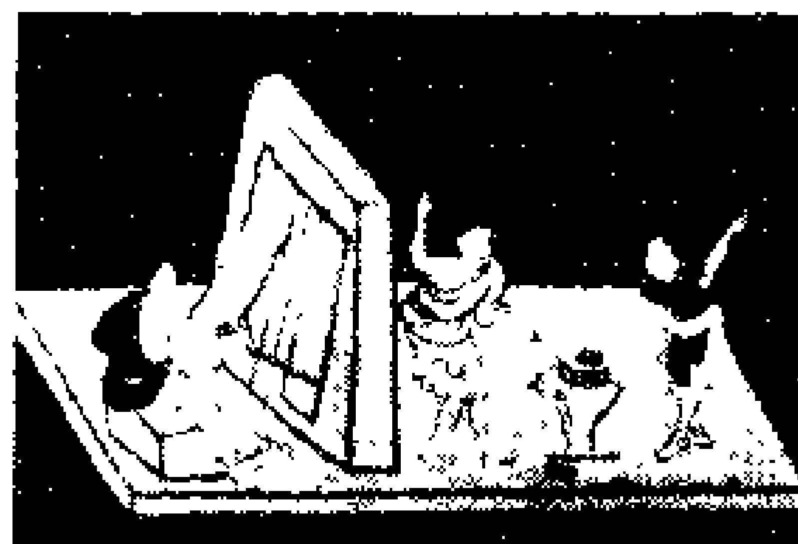
度。

榆林窟西夏壁画，还画有耕作、打铁、酿酒等情景，虽然这些作品只是千手千钵文殊变中的小部分，但也能反映出当时社会生产的部分面貌。

辽、金、西夏的绘画，是我国中古时代兄弟民族艺术的一个组成部分。固然，这部分绘画，有汉民族的艺术成分，然而或多或少体现了兄弟民族的艺术创造，对民族画工的功绩更不可磨灭。在我国绘画史中，辽、金、西夏的绘画，呈现出几个民族交光互影的特色，但是，还有必要作进一步发掘并研究



328 酿 酒（文殊变部分、摹本） 西夏
榆林窟3窟



329 打 铁（文殊变部分、摹本） 西夏
榆林窟3窟

第十二节　五代、宋代的绘画理论

中古绘画，至五代、两宋，已得到显著的提高，因而绘画理论，也有相应的发展。有的总结了当时绘画的实际经验，有的汇集了前人对绘画研究的学说。不少论述，发挥了前人所未能解决的问题，对于当时和后世都起相当大的影响。

五代、两宋的论著，比较重要的，五代有荆浩的《笔法记》。两宋有郭若虚的《图画见闻志》、邓椿的《画继》、刘道醇的《五代名画补遗》和《圣（宋）朝名画评》①、黄休复的《益州名画录》及《宣和画谱》等。北宋郭熙的《林泉高致》、韩拙的《山水纯全集》，则偏重在画理方面的探讨。又如米芾的《画史》、李荐的《德隅斋画品》，属绘画的品鉴著作。更如董逌的《广川画跋》，虽然是名迹的题赞跋语，但也包括着对画家、作品的评述。此外，散见于各种著录的更多，如沈括的《图画歌》、黄庭坚的《山谷题跋》以及苏轼的论画诗文，他们都提出了自己的看法，反映了宋代的画学思想。

《笔法记》

五代荆浩的《笔法记》，是山水画理论上的重要文

① 此书著作年代，过去未有提到。近年有人标其成书时间，一作"约公元1080年前后"，一作"成书于1048年"；又一作"宝元三年（1040年）"。查此书于侯翌传中有"至和"年号，是该书提到的年份中最迟者。又见同书陈洵直写的序言，所署时间为嘉祐四年，可知此书之成，当在至和之后，嘉祐四年之前，即公元1057年至1059年之间。

献。在五代之前，已有山水画的专论。但荆浩所撰，对此另有发挥。《笔法记》以问答的体式，阐述中国绘画的传统方法及其特点，这是他从丰富的艺术实践中领悟并总结出来的。在这篇论文中，他指出绘画求“真”的重要性。他认为“真”是事物的精神实质，非画不可。他说：“画者画也，度物象而取其真。物之华，取其华，物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。”这就要求画家，千万不能停留在外貌上的描写，应该通过正确的形象来表达对象的精神实质。他还提出了“气、韵、思、景、笔、墨等六要”，也提出了品评绘画的“神、妙、奇、巧”四种要求，又提出了“笔有四势”——“筋、肉、骨、气”等。这些理论，发展了谢赫的“六法”论，也对张彦远的一些论述，作了重要的补充与发挥。

《笔法记》是中国山水画进入成熟阶段的理论著作，为我国山水画从构思、构图以至笔墨技法方面，奠定了一个较完整的理论体系。在历史上，它对山水画的发展，起着积极的作用。到了宋代，无论是郭熙的《林泉高致》或韩拙的《山水纯全集》，都深受它的影响。

《林泉高致》

《林泉高致》现存《山水训》、《画意》、《画诀》、《画格拾遗》、《画题》、《画记》六节[①]，是郭熙之子郭思“追述其父遗迹事实而作”，其中《山水训》、《画意》、《画诀》、《画题》四

① 《四库全书》抄四明天一阁藏至正八年刻本《林泉高致》为六节，一般版本无“画记”，只有五节。

节，"皆熙之词而思为之注"。内以《山水训》为全书最重要的部分。郭熙主张画山水者，对各地山川胜景，必须饱游饫看，才能"胸贮五岳"，使所画"磊磊落落"。在《山水训》中，郭熙提出了许多有关山水创作上的新问题，如"山形步步移"、"山形面面看"与"远望之以取其势，近看之以取其质"，都道出了中国山水画传统的观察方法与创作方法。也说出了中国山水画的这种表现方法与产生中国山水画的独特章法的关系。郭熙对表现方法，还提出了所谓"高远"、"深远"、"平远"的"三远"透视法，这不只关系山水画的表现形式，它给山水画家提出了可以充分发挥表现的具体办法。因为用"三远"的透视，它可以不受造型艺术在空间方面的局限，可以自由自在地按照画家的意图来经营位置。在"三远"之外，韩拙在《山水纯全集》中还提出了"阔远"、"迷远"、"幽远"的三远论，成为"六远"。韩拙所谓的"迷远"，是郭熙"三远"论中所包括不了的。"迷远"表示一定空间深度的变化，王维诗中的"江流天地外，山色有无中"，王昌龄诗中的"青山隐隐孤舟微"，就是一种"迷远"的景色。宋人如董、巨、二米以至马、夏等山水画，多有"迷远"的表现。他如沈括论李成画中提到的"以小观大"等，都是在北宋山水画有了相当发达，而且有了相当成就的时期才能总结出来的。

《图画见闻志》

宋代绘画理论的另一重要著作是北宋郭若虚的《图画见闻志》，这是继张彦远《历代名画记》之后而作的绘画断代史。

郭若虚（生卒未详），太原人，宋真宗郭皇后侄孙，相王

赵允弼的女婿。曾任库使。熙宁八年，以文思副使之职出使辽国。他的父、祖，对于书画"鉴别精明"，收藏也很宏富。这都给他整理并研究画史画论以较好的条件。这本著作，先述历代画艺，内十六篇如《论制作楷模》、《论气韵非师》、《论曹吴体法》、《论三家山水》、《论黄徐体异》等，都是画史的分论；次为《记艺》，分上、中、下，载唐会昌元年（公元841年）①至北宋熙宁七年（公元1074年）的画家七百三十人的小传；末为《故事拾遗》与《近事》。所以这部画史性质的专著，是由史论、画家传、画事汇编三个部分组成的。

《图画见闻志》充分利用前人的成果，尤其是画家传的部分，细核其资料，其中引述了黄休复的《益州名画录》，刘道醇的《圣朝名画评》和《五代名画补遗》之外，还有可能引述徐铉的《江南画录拾遗》，胡峤的《广梁朝画目》等。

《益州名画录》是地区性的绘画史，记载中晚唐、五代至宋初成都地区的绘画活动。《圣朝名画评》，可谓《唐朝名画录》的续编，内序言和评论，表露了作者对艺术的理解。在序言中，他提出"六要"、"六长"②之说，影响颇大，并成为后世品评绘画的一种依据。

《画　继》

《画继》是续《历代名画记》、《图画见闻志》而作的又一部

---

① 《历代名画记》所载，时间至唐会昌元年（公元841年）。

② 六要——气韵兼力、格制俱老、变异合理、彩绘有泽、去来自然、师学舍短。
六长——粗卤求笔、僻涩求才、细巧求力、狂怪求理、无墨求染、平画求长。

画史论著。所载画家，时代都相衔接。《画继》史料的年限，起自北宋熙宁七年（公元1074年），至南宋乾道三年（公元1167年），所叙画家计一百十九人，分门立传，并记述名画、画论和轶事，对当时的画院情况，"有闻必录"。

《画继》作者邓椿，生卒未详。字公寿，四川双流人。出身于官宦之家，其父邓雍，任侍郎及提举时，曾得背壁郭熙旧画不少。邓家收藏其他画迹也很丰富，这些都给他编写画史以有利条件。他的这部书，在记述当时所见所闻方面作出了贡献。对后人提供了许多珍贵的画史资料。《画继》有庄肃[1]的续补，称《画继补遗》。庄肃续补了画家八十四人，时间自绍兴元年（公元1131年）至德祐年间（公元1275年），分上下两卷。上卷记"搢绅诸僧道、士庶"；下卷记"画院众工"。由于其中有多处错漏缺失，如将马远的伯父误为"远之孙"等，所以长期来未被重视。但是，它所收的材料，正可以补南宋画史之不足，不应忽视。

《画继补遗》之外，还有陈德辉的《续画记》，此书可视为《画继》的续编，据滕霄《图绘宝鉴续编序》说，这本书所记，"自高宗讫宋终，凡百五十人"，可惜原书已佚。

苏轼论画

宋代画论，散见于其他著录的还不少。如苏轼的《净因院

① 《画继补遗》的作者，元陶宗仪说"不知谁所撰"，清厉鹗说作者"失名，南宋人"。明黄虞稷作"明嘉兴吴景长撰"。清人黄锡蕃得明罗凤抄本，据以刊印，始标明作者为"庄肃"。庄肃字幼恭，号蓼塘，上海人，宋亡不仕。藏书至八万卷，藏画亦不少。

画记》，谈常形、常理的关系；沈括《梦溪笔谈》，提及"书画之妙，当以神会，难可以形器求也"等等，都是宋代文人画家所喜欢谈论的问题。苏轼提到凡作画，只是"常形之失止于所失，而不能病其全"，如果"常理之不当，则举废之矣"。说明"常理"贯串于整个绘画创作上。也意味着"常理"是一种规律，违反规律就是失去"常理"。对于这个问题，有他独特的见解，曾经赋诗道："论画以形似，见与儿童邻。"这是说，绘画表现不能只满足于"形似"，应该重在"神似"的表达。他以为要求得"神似"，就非有"常理"的依据不可。他的这种见解，不但符合以形写神的说法，而且把形神关系统一在"常理"中。对于写意的文人画来说，他的这种理论，起到了积极的作用。但是，在他承认画"常形"与求神要有"常理"作依据时，他又在实际的艺术创作中，把它对立起来。据米芾《画史》中记载，他在一次作墨竹时，画竹竿，从地一直起至顶，不画竹节，问其何故，他回答："竹生时何尝逐节生。"这种创作态度，只是强调个性的发挥，显然无视"常形"的必要性。

关于形神问题，宋人在著述中提到的不少，有说画形难，"形不确切神即亡"，因为神由形来体现，如晁说之所谓"画写物外形，要物形不改"[1]，有以为作画求神难，如袁文所说，"凡人之形体，学画者往往皆能，至于神采，自非胸中过人，有不能为者"[2]。强调画出"神采"，不只是技巧问题，而且关系到学行修养，也有人以为作画只重形似，未必得神似。所以《宣和画谱》中有所谓"形似备而乏气韵"，也有人以为形不似，未必神不似。陈去非（简斋）诗云："意足不求颜色似，前

① 《景迂生集》论形意。
② 《瓮牖闲评》论形神。

身相马九方皋。"即是说,"不专于形似,而独得于象外者"。总之,众说纷云。而以米芾所谓"神骨俱全",寓有"形神兼备"之意的说法,较为折衷。对此讨论,元代画家也提出了不少看法,不论其如何,这对当时绘画创作的提高都是有帮助的。

宋代的绘画理论,除上述之外,尚有泛论人物、山水、花鸟、墨竹以至专述鉴赏装裱古画等等,即使不是精心撰述,但其片言只语,也有一些发明。在中国绘画史上,两宋的贡献,不仅给我们留下了大量的画迹,还留下了丰富的画论、画史的著作。

第十三节　小　　结

五代、两宋的绘画,绚烂多彩。它继承了唐代丰富的传统,竭力创造,出现了大步迈进的气象。尤其是两宋绘画的蓬勃发展,成为中国绘画史上的鼎盛时期。

两宋绘画的发展,是以当时新经济因素的发展为条件。虽然民族矛盾和阶级矛盾尖锐的存在着,但是这个时期的绘画,正由于各种复杂力量的推动与帮助,在长长的三个世纪中,使它的兴盛,始终如一。这在中国绘画史上是比较突出的现象。

宋代绘画的成就,表现出有些画家对社会、对人生有了加深的理解,艺术的技巧,也显得大有进步。道释画开始出现衰落的迹象。以描写风俗、历史故实的作品大量产生。有的揭示阶级矛盾;有的体现出人们具有爱国、爱民族的思想感情,不少作品,反映出画家已经注意到社会生活中的复杂关系。另一方面,统治阶级力图利用绘画,维护社会的伦常,鼓励大量创作有助于封建教化的人物画,有的为了迎合贵族、

大地主的庸俗爱好，画出了一种内容贫乏、趣味低级、作风柔靡的作品。

两宋绘画的特征，主要的表现在兴起的院画和文人画上，也表现在山水画和花鸟画获得了更大的进展。民间绘画，按照它的社会需要，自成系统地发展着。

画院是皇家的直属机构。画院风尚的变化，体现出当时社会上层阶级在不同时期有着不同的审美要求。宋代画院之所以对当时绘画起着一定的推动作用，主要的不在于统治阶级爱好美术，而在于画院画家“来自四方”，并善于继承唐、五代的优良传统；更重要的在于保持了写生风气，保持了以留心客观事物的变化作为绘画表现根据的良好作风。画院中的革新派，长期以来，在与保守派的斗争中，取得了优势的地位。

文人画的勃兴，表明士大夫的审美观点与院画、民间画有着重大的分歧。文人画在北宋兴起时，立即得到士大夫阶层的竭力推崇。

宋代绘画的发展，表现出画坛的“齐头并进”。画家在艺术理论上的探讨，也都深入了一步。宋代绘画的全面提高，正好给元代绘画的发展创造了极为有利的条件。

第七章　元代的绘画

（公元1271—1368年）

第一节　概　　况

蒙古于十三世纪初兴起于塞北，由成吉思汗领导，统一了蒙古族。此后逐渐强盛，至公元1279年，忽必烈又覆灭了汉族在南方的宋朝政权，控制了整个中国的土地，在元朝将近一个世纪的统治期间，政治、经济及文化方面，一度陷于衰敝状态。文学艺术发生较大的变化。

元代绘画的发达，突出的是文人画。文人画的思潮影响很大。士大夫的论画标准，以文人画在绘画中最超逸、最高尚；对于民间绘画，则带有阶级偏见，认为"此画之下者也"。

这个时期，水墨写意画的风格显得很别致。此时文人画家进一步提出把书法归结到画法上。元初最有影响的画家赵孟頫，在《秀石疏竹图》卷中题诗道："石如飞白木如籀，写竹还于八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。"此后，柯九思说："写竹，榦用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法。"在元人的论画中，还流行着一种"士大夫工画者必工书，其画法即书法所在"①的说法。当时赵孟頫问钱选，何以称士气，钱回答道："隶体耳。"并说："画史辨之，即

① 杨维桢撰《图绘宝鉴》序。

可无翼而飞，不尔便落邪道，愈工愈远。①"这种言论，都表明书法对于绘画的重要作用。对于文人画的另一个特点，吴镇说："画事为士大夫词翰之余，适一时之兴趣。"明确的道出了文人画就是文人读书弄翰的余事，同时，要求文人画家要有文学修养。这个时期，普遍的出现了诗、书、画三者巧妙结合的作品，使中国绘画艺术，更富有文学气味，也更富有民族风格的特色。

就绘画的内容来看，山水画在元代最风行。不少有成就的画家，都曾致力于山水画的创作。赵孟頫、钱选、高克恭及称为"元季四家"的黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇等，他们都有较高的成就。王世贞以为山水画在南宋之后，到了元代黄公望与王蒙又是"一变"。表明山水画在这个时期有了新的进展。

元代花鸟画也在转变之中。钱选、陈琳、王渊、张中等都有一定的创造与成就。墨花、墨禽的作风，相当普遍。梅竹方面，有管仲姬、吴镇、李衎、柯九思、杨维翰、王冕、陈立善等，各有所专，画法亦日臻完备，超过了前代。

道释人物画，宋代逐渐呈衰落现象，到了元代，由于元朝统治阶级采取保护一切宗教的政策，因此道教、佛教在这一时期又发达起来。如铁木真出兵攻金，自率大军西征时，遣

---

① 此见董其昌《容台集》。《唐六如画谱》(明人抄集旧说成之)中记钱选回答，"作隶家画也"。清人著作引录旧说作"隶法"。对钱选答话的理解，曾产生两种说法：主"隶家"解者，以为钱的意思是：文人画是一种戾家画(隶，本作戾，或作利、力)。近人启功撰《戾家考》，即是此说。主"隶法"解者，以为指的就是书法，此说除明人董其昌外，尚有清人王翚、钱杜等。

使召山东的邱处机道士往西域，尊为神仙。忽必烈初平江南，也召龙虎山道士张宗演至燕京，并令朝官出城相迎，赐真人名号。与此同时，佛教的秘密宗，也深为朝廷及贵族所信奉，并加以竭力宣传，风靡一时。这都使得道释绘画在元代获得复兴的主要条件。当时描绘道释人物的任务都在民间画工身上，民间画工，也往往在这些方面，显露其艺术的创造才能。风俗画、历史画及肖像画，进展不大，虽有颜辉、张渥、王绎等比较杰出的画家，但他们的影响并不显著。

元代的统治阶级，在宫廷里，单纯为了实际的使用，在大都"祗应司"之下，设立"画局"、"裱褙局"，与"油漆局"、"销金局"同等。元代的"画局"，与宋代画院不同，内"提领五员，管勾一员，掌诸殿宇藻绘之工"①。至于象"奎章阁学士院"，下设"群玉内司"，只掌管收藏的图书宝玩，也不是一个书画创作的机构，所以在这方面，元代的统治者是不及两宋那样的重视绘画。

第二节　元代的山水画

元代山水画是中国古代山水画发展到较高阶段的表现。它之所以获得提高，在于画家的创作、都从自然界的直接感受中获得了有用的题材。元代的山水画家，对于山水自然的理解更为深刻。画家之中，有的学道，有的参禅，有的既学道又参禅。他们的生活，有的入仕途，有的啸傲于山林，所谓"卧青山，望白云"，画出千岩"太古静"，成为山水画家一

---

① 《元史》卷九十，"志"第四十，"百官"六。

时的风尚，也是他们具有出世思想的反映。

元代的山水画家，一方面师法造化，另一方面吸收传统的技法，研究各家的演变，由于各有不同的师承与传统渊源，所以产生了各种不同的风格。发展到明清，形成了各种流派。

元代山水画家，各有专精，各逞其长，有较大成就并起较大影响的画家，有如赵孟頫及黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇等。

赵孟頫

赵孟頫（1254—1322），字子昂，号松雪、鸥波、水晶宫道人，湖州（吴兴）人。宋朝宗室。"宋亡，家居，益自力于学"。至元二十三年（公元1286年），行台侍御史程钜夫"奉诏搜访遗逸于江南"①，赵孟頫等二十余人，被推荐给元世祖忽必烈，受到了重视。自此之后，赵就做了元朝的官。先为兵部郎中，后至翰林学士承旨。他为元朝办了一些事，并推举了一些"才人"。在元代统治阶级内部发生矛盾时，他反对史称"奸臣"的桑哥，获得时人的称誉。忽必烈死后，他感到"世事多变"，又感到汉族官员受到非议、排挤，因此退隐思想加剧。"今日非昨日，荏苒叹流光"，终于在仁宗延祐六年（公元1319年）南归，诚如他的妻子管道昇赠词所云："浮利浮名不自由，争得似，一扁舟，弄风吟月归去休。"

对于赵孟頫，后人有讥其"丧民族气节"，指的是"宋宗室而食元朝禄"。其实，就阶级而言，赵在宋为统治阶级，入

---

① 《元史》卷一百七十二赵孟頫传。

元也是统治阶级，阶级不变。就民族关系而言，此时汉、蒙战事已结束，民族矛盾，相对地逐渐下降。赵做元朝官，与历史上宋金尚在激烈战斗中的一批降官，应该有所区别。

赵孟頫的一家都是有名的画家。妻管道昇是历史上著名的女画家。子雍（仲穆）、奕（仲光）和雍的两个儿子赵凤（元文）、赵麟（彦征）都善画。还有他的弟孟頔以及外甥崔彦辅与孙女婿崔复、外孙王蒙，皆以善画名于一时。他们都深受孟頫的影响。

赵孟頫是一个早熟的画家，画山水、人、马、花竹木石都精到。他的画有两种作风，一是工整，一是豪放。他对传统的看法，表现在力追唐与北宋的绘画方面。他曾说："盖自唐以来，如王右丞、大小李将军、郑广文诸公奇绝之迹，不能一、二见。至五代荆、关、董、范辈出，皆与近世笔意遼绝。"接着又说："仆所作者，虽未能与古人比，然视近世画手，则自谓稍异耳。"可知他对"近世"所画是不满意的。他的所谓"近世"，当指南宋。赵孟頫从少就曾学步李思训、王维及李成的画，不是入元后才"厌憎南宋院体"。因为他的作品，取法乎唐与北宋而又能舍短袪腐。董其昌曾评其所作，"有唐之致去其纤，有北宋之雄去其犷"①。所以赵的尊重传统，推崇古人，与完全采取复古主张者是不同的。今所存《秋郊饮马图》为其杰作，缜密重色，可以看出他取唐人的遗意。他的《鹊华秋色图》卷，是另一种风格，浅绛设色，正如董其昌所说，"兼右丞（王维）、北苑（董源）二家画法"，较为写意。大德六年，

---

① 见《容台集》。



330　秋郊饮马图　　元　赵孟頫

他画了水墨《水村图》，写水村的清静幽致，表现出"远山近山云漠漠，前村后村水重重"的景色，属董、巨一路又有他自己的创造。这种创造，当然来自他所接触的真山水。他曾说过，"久知图画非儿戏，到处云山是吾师"。赵的作品，如《重江叠嶂图》，则是取李、郭之法而加以发展。总之，赵孟頫是从多方面去寻求古人的画法，又是多方面去师法造法。在元代短短的八十多年间，山水画法有着很大的演变，赵孟頫是一位应时而起的领导人物。他厌弃南宋院画的末流，这对当时的画界，产生了一种新的刺激。

赵孟頫享有极高的画名外，他的书法艺术，为历代所重。



331　鹊华秋色图（部分）　元　赵孟頫

他十分强调书画的相互关系．明确的表示"书画本来同"．竭力主张把书法用到画法上。所谓"文人画起自东坡,至松雪敞开大门"。他的这扇"大门"，就是沟通书画的大门。赵孟頫就是要在他的大门之内，把书法融化到画法中，而使绘画中的笔墨，有着书法艺术的韵味。他所画的《秀石疏林图》、《古木竹石图》可以作为这种画迹的实例。

赵雍为孟頫的长子，字仲穆，尤善人、马，传其现存作品《牧马图》画一人、三马，与山水结合，颇有家风。

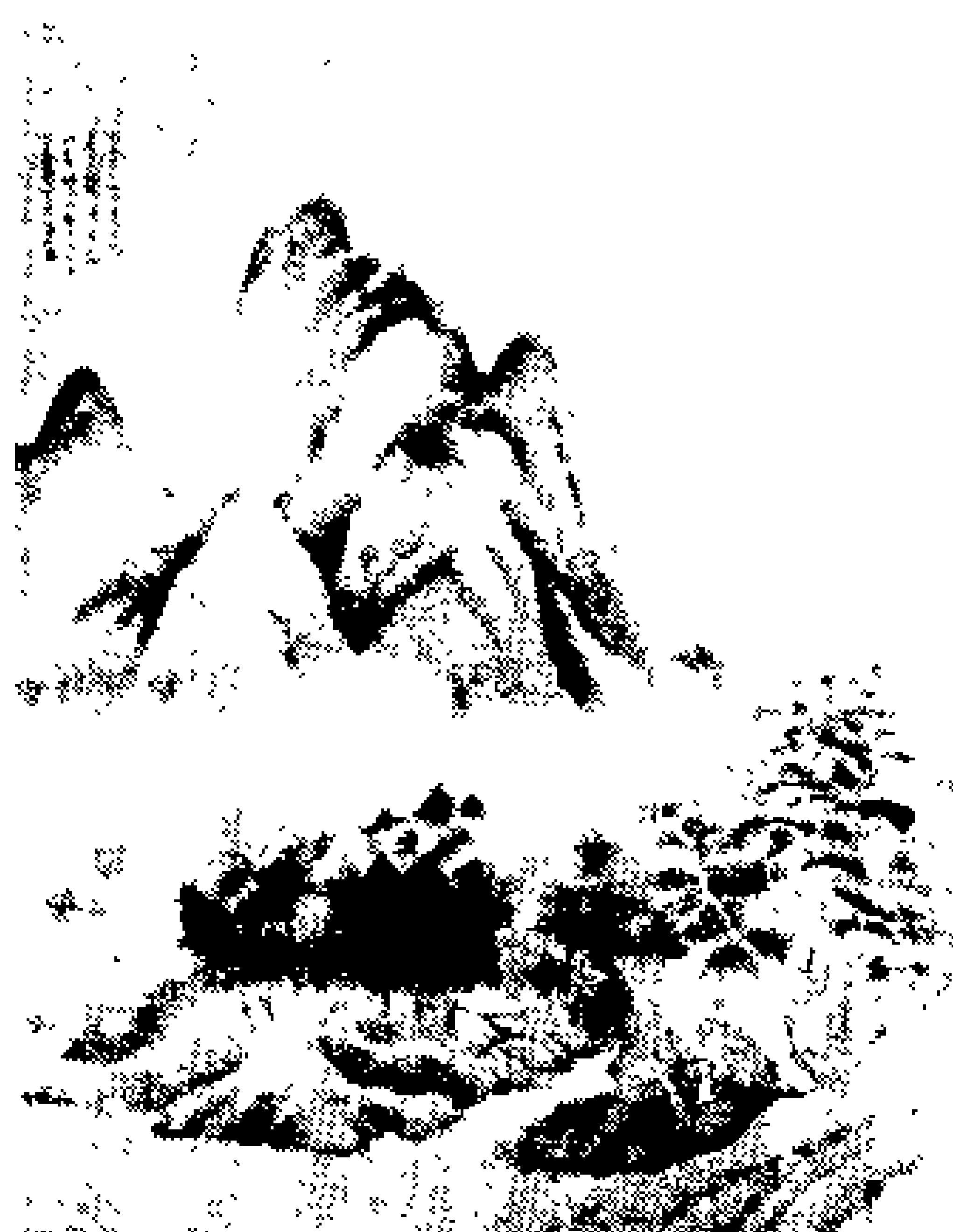


332 古木竹石图
元 赵孟頫



333 牧马图
元 赵 雍

赵孟頫的成就是多方面的，他的其他方面，详下面的有关章节。



334　春山欲雨图　　元　高克恭

高克恭

高克恭（1248—1310），字彦敬，号房山，原先西域（新疆）人，后籍大同。仕至刑部尚书。他画山水，深得米芾父子法，但亦取董、巨之长，故其所画，评者以为"元气淋漓"。今所存《春山欲雨图》，可以代表高克恭的画风。在这时期，还有朱璟、倪瓒，都是继米氏云山而较有成就者。更有方从义，字无隅，号方壶，师法高



335　云山图　　元　方从义

克恭，所画有逸趣。方从义常用渴笔，他的《云山图》，正可以代表元人发展米家山水的写意作风。渴笔画法不易，要使焦枯的墨色中给人以滋润感。"枯而不润则失"，在这方面的用笔，正是元人对用墨有了较深刻的体会之后才出现的。

学"米氏云山"一路的，尚有郭畀[1]、李良心、霍元镇、陈公才等。有的"参酌董北苑"，又成一体。

在这些学米的画家中，而后来转为学李、郭的有曹知白(1275—1355)，字又玄，号云西，笔墨疏秀，为黄公望、倪瓒所推重。他所画的《溪山泛艇图》，纸本、水墨，倪瓒为之题字。又所画《群山雪霁图》，亦有别致。



336 群山雪霁图 元 曹知白

黄、王、倪、吴四家

黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇是"元季四家"[2]，在山水画上都有卓越的成就与极高的地位，尤其对近古山水画的发展，起着很大的作用。他们有年龄上的差别，但在泰定初至至正

① 郭有两人：一、《图绘宝鉴》载：郭畀(1280—1335)字天锡，京口人；二、《云烟过眼录》载：郭天锡，字祐之，号北山。

② "元季四家"，于明代中叶之后，董其昌等更倪瓒为赵孟頫，即赵孟頫、黄公望、王蒙及吴镇。后从此说者有数家。

十八年左右的三十多年间，都处在同一个时代里。在生活境遇上，各有不同，但在画学思想上，却多有相通的地方。

黄公望

黄公望(1269—1355)，本姓陆，名坚，因出继永嘉黄氏而改姓。字子久，号一峰，又号大痴、井西老人，常熟人[1]。曾充任"浙西宪吏"，据钱修《常熟县志》说，这是"非其所好也"。后来，因"经理田粮"事获罪[2]。又在京师时，与权豪不合，有人藉张闾夺民田事，牵累于他，遭受监禁。自此之后，他就不问政事，抱着"坐看鸟争林"[3]的态度，放浪于江湖间，以诗酒自娱。一度居松江卖卜。黄公望曾信全真教(新道教)。研究"九流之学"。且通音律，长词短曲，落笔即成。到了五十岁左右，才专心从事山水画的创作。

黄公望的山水画，人们都以为有虞山、富春山的特色，夏文彦《图绘宝鉴》记其"探阅虞山朝暮之变幻，四时阴霁之气运，得之于心而形于画"。郑伦逵在《虞山画志》中说：公望"山水师董、巨两家，刻划虞山景象，着浅绛色。元季四大家之冠。"郑还说："余家有子久《层岩迭嶂轴》，林木苍秀，山头多矾石，是披麻皴而兼劈斧者，绝似虞山剑门奇险景。"黄公望久居江南，他的山水画素材，就来自这些山林胜处。当其居

---

① 公望里籍有四说：《杭州府志》、《无声诗史》等书谓其富阳人；董其昌《画禅室随笔》谓其衢州人；《新元史》文苑传、《吴郡丹青志》等书谓其常熟人。陈善《杭州府志》谓"或曰徽州人"。

② 见《录鬼簿·黄子久传》。

③ 黄公望自题《雨岩仙观图》云："道书摊未读，坐看鸟争林。"

富春江时，凡领略江山钓滩之胜，没有不带纸笔而作速写模记。他重视形象的笔录，在《山水诀》中，他提到"皮袋中，置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之"。他的这种用功勤奋，正是他他所画千岩千壑，"愈出愈奇"的一个重要因素。他的画友倪瓒学画时也如此，倪瓒自题画作中说："郊行及城游，物物归画笥。"公望居富春，却是"树树归画囊"。现存《九峰雪霁图》，正是黄公望以洗练的手法，充分地表现了雪山的洁净而又错落的状貌。这幅作品，笔墨不多，表达的意境，非常深远。画山上小树，所用之笔，作"竹根、花须"的收尾，技法精到，巧妙地表现了层迭雪山上的萧瑟寒林。对于画山、画树，在他的《山水诀》中都作了详尽的分析与研讨。他强调画树要表现出树的"身分"，所谓树的"身分"，便是各种树的性质及其在不同季节时的变化，有如人的不同状貌与精神特征。《九峰雪霁图》的寒林，他用一簇簇的焦墨道子来表现出这些树木应具的"身分"，"画工善得丹青理"。黄公望确是一个"善得"者。



337　九峰雪霁图
元　黄公望

黄公望的作品，流传至今的不少，尚有《富春山居图》、《雨岩仙观图》、《天他石壁图》、《陡壑密林图》、《快雪时晴图》、《秋山幽寂图》等，其中《富春山居图》，尤为著



338　雨岩仙观图
元　黄公望

名①。《富春山居图》作于至正七年(公元1347年)，这时作者年近八十，为了更好的描写这幅画，他常常“云游在外”，并对当地山川作了细细的观察与揣摩。他在题画中说，此画三、四年未得完备。王原祁在《麓台题画稿》中提到此画，说黄公望“经营七年而成”。还说：“想其吮毫挥笔时，神与心会，心与气合。行乎不得行，止乎不得止，绝无求工求奇之意，而工处奇处斐亹于笔墨之外，几百年来，神彩焕然。”这是受黄公望影响的士大夫画家，对黄公望创作的一种入微的分析与高度评价。

《富春山居图》卷，写富春江一带秋初景色，峰峦坡石，多有起伏变化，云树苍苍，疏密有致。其间有村落，有平坡，有亭台，有渔舟，有小桥，并写出平沙及溪山深远处的飞泉，描写丰富，正是“景随人迁，人随景移”，达到了步步可观的艺术效果。此卷用笔利落，平林一带丛树，打上点子叶。高崖峻

① 此卷曾为沈周所藏，至万历为董其昌所得。后为吴之矩收藏，之矩传给儿子问卿。顺治间，问卿将死，欲烧此卷给自己殉葬，幸得他的侄儿吴子文从火里抢救出来，方免于难，但前面已烧去数尺。从此这卷画分两段，前一小段，今在浙江，后一段在台湾。

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国绘画史
作者＝
页数＝３９２
ＳＳ号＝１０１０９４６０
出版日期＝

封面
书名
版权
前言
目录
正文